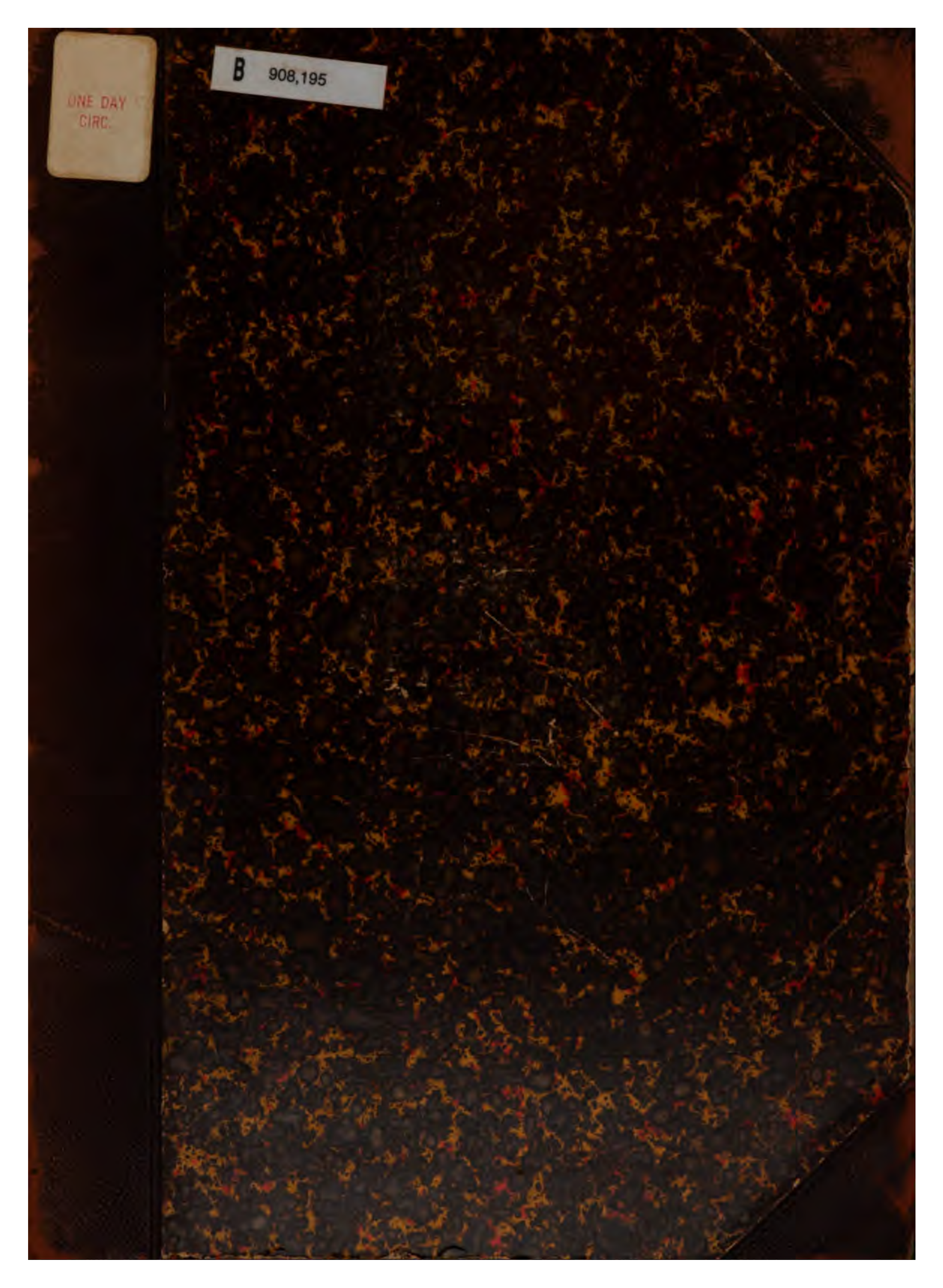
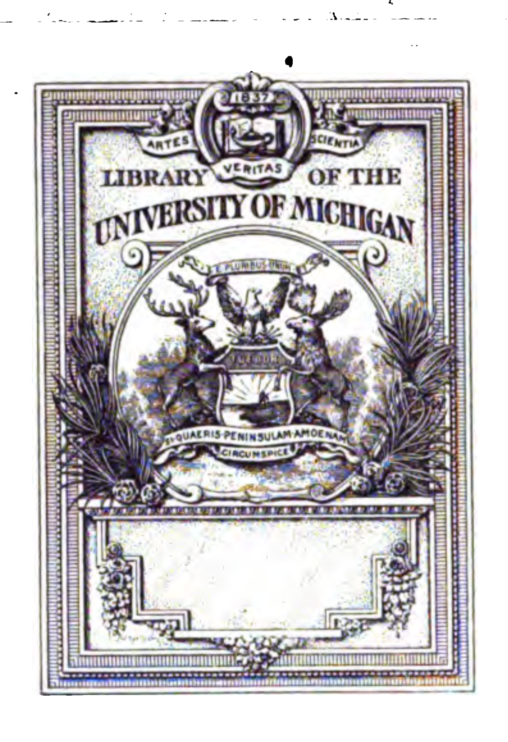
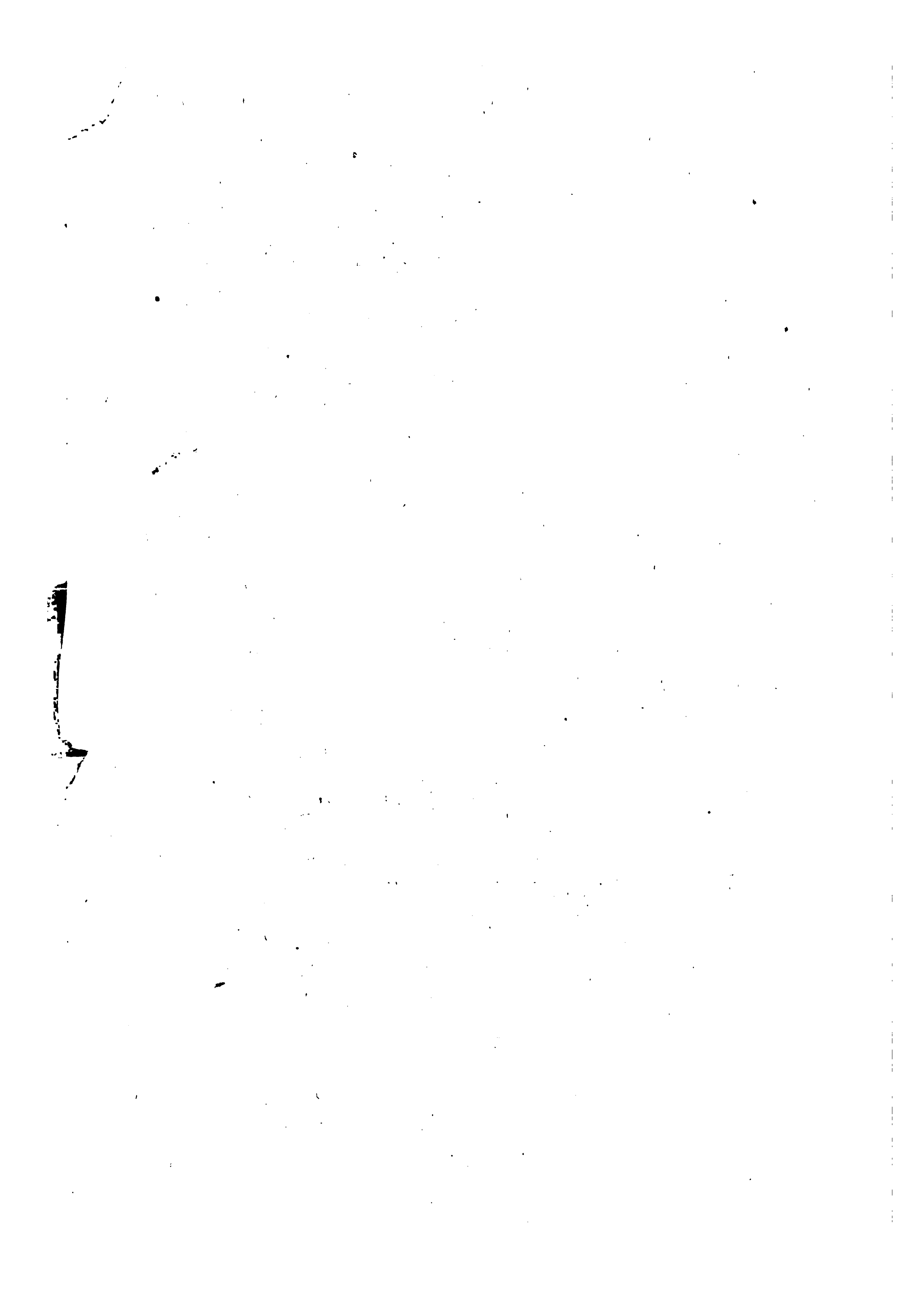

ONE DAY
CIRC.
B 908,195


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

DRITTER JAHRGANG
DRITTER QUARTALSBAND

BAND XI



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1903—1904

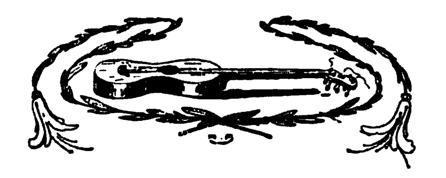
INHALT

INHALT

Kritik (Oper).

Kritik (Konzert).

Reproduktionen im Text.



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES DRITTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1903/4)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN



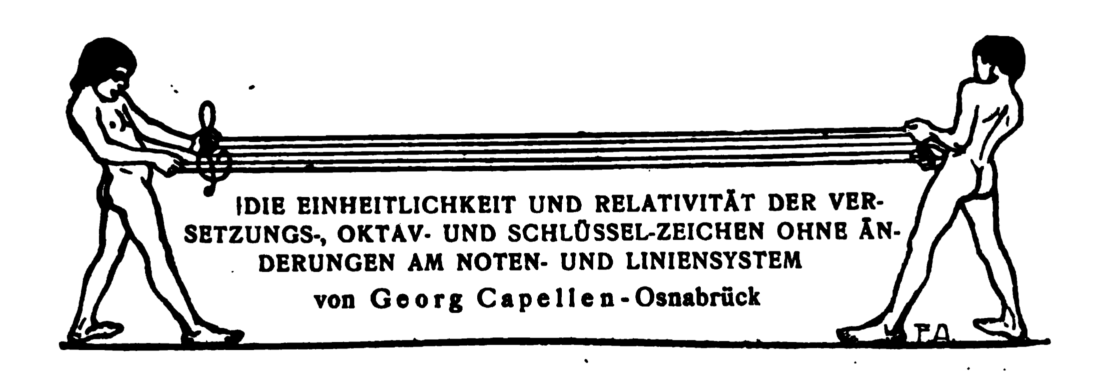


DIE MUSIK
Eine hohe künstlerische Tätigkeit ist nicht zu denken ohne ein Volk, das nicht müde wird, seine Künstler zu erneuten Anstrengungen anzuspornen.
Herman Grimm
III. JAHR 1903/1904 HEFT 13
Erstes Aprilheft
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a
II. Nachtrag 1903.



DIE EINHEITLICHKEIT UND RELATIVITÄT DER VERSETZUNGS-, OKTAV- UND SCHLÜSSEL-ZEICHEN OHNE ÄNDERUNGEN AM NOTEN- UND LINIENSYSTEM

von Georg Capellen-Osnabrück

Die vielen Versuche,[1]) die bisherige Tonschrift zu verbessern und zu vereinfachen, scheiterten stets an dem Sichverschliessen gegen die Erkenntnis, dass diese Schrift an Anschaulichkeit, Charakteristik und Schönheit nichts zu wünschen übrig lässt, wie ihr langer Bestand und ihre internationale Geltung beweist. Von vornherein verfehlt sind daher alle Neuerungen, die mit Änderungen am Noten- und Liniensystem, mit neuen Schlüsseln, Tonartvorzeichen und Takteinteilungen operieren, die insbesondere die üblichen zufälligen Versetzungszeichen durch stenographische Abkürzung mit Anbringung vor oder an den Noten oder aber durch eine variable Form und Stellung der Noten selbst ersetzen wollen. Nicht weniger verfehlt würden alle minutiösen Unterscheidungen sein, da durchaus mit dem Prima-Vistaspiel und mit handschriftlichen Flüchtigkeiten gerechnet werden muss, eine gewisse Grobzügigkeit der Zeichen daher für den Leser ebenso wie für den Stecher unentbehrlich ist. Es gehört schon eine umfangreiche, wissenschaftliche und ästhetische Bildung und ein sicherer praktischer Blick dazu, um das Wagnis der Antastung unserer so festgegründeten, durch die Gewohnheit geheiligten Tonschrift überhaupt zu unternehmen. Mängel hat diese Schrift, trotz ihrer eben aufgewiesenen Vorzüge, das ist unbestreitbar und auch nicht verwunderlich, da es absolut Vollkommenes in der Welt eben nicht gibt und das menschliche Streben mit einer möglichsten Annäherung an das unerreichbare Ideal sich begnügen muss.

Vor allem ist anfechtbar das bisherige System der zufälligen, d. h. der im Verlaufe eines Tonstücks nötig werdenden Versetzungszeichen, da es Konsequenz und Einheitlichkeit durchaus vermissen lässt und den Anforderungen der Praxis in keiner Weise genügt. Beweis:

[1]) Angesichts der mannigfachen erfolglosen bisherigen Versuche zur Vereinfachung des Notensystems möchten wir es nicht unterlassen, obige Arbeit Musikern und Verlegern warm zu empfehlen. Der Reformvorschlag Capellens ist bis jetzt unseres Wissens der einzige, der ohne Zeichenänderung und ohne Antastung des gebräuchlichen Noten- und Linienbildes die angestrebte grosse Vereinfachung erzielt.
Anm. d. Red.

1. Zur Versetzung bezw. Wiederherstellung der ursprünglichen C-dur Tonstufen sind nicht weniger als 8 Zeichen nötig, nämlich: ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭, ♮♮, ♮♯, ♮♭!

2. Je nach den Tonarten wird zur Erhöhung bald ♯, bald ♮ oder ×, zur Erniedrigung bald ♭, bald ♮ oder ♭♭ verwendet!

3. Nach einem Doppelzeichen bedienen sich manche Komponisten des einfachen statt des doppelten ♮ zur Wiederherstellung des Stammtones.

4. Zur halben Widerrufung der Doppelzeichen wird bald ♮♯ bezw. ♮♭, bald einfach ♯ bezw. ♭ gesetzt.

5. Auch nach vorgezeichnetem ♯(♭) ,werden fisis, cisis usw. (bb, eses usw.) durch ein Doppelzeichen gefordert, statt durch ein einfaches ♯(♭) oder umständlicher durch ♮× (♮♭♭).

6. Die Erhöhung eines b-Tones in einen Kreuzton gleicher Stufe, wie umgekehrt die Erniedrigung eines Kreuztones in einen b-Ton gleicher Stufe wird meist einfach durch ♯(♭) angezeigt, statt konsequent durch ♮♯(♮♭). Beispiele: ♭g ... ♯g, ♯g ... ♭g.

7. Es herrscht keine Übereinstimmung darin, ob der Taktstrich die ursprünglichen C-dur Töne wiederherstellt oder ob die Versetzungen noch über den Taktstrich hinaus gelten, also besonders widerrufen werden müssen.

8. Man findet nicht selten bei Modulationen einen Ton mit einem Vorzeichen im Sinne der neuen Tonart versehen, obwohl er im Sinne der vorgezeichneten Tonart wesentlicher Ton (Hauptton) ist; z. B. ein Satz steht in As-dur und moduliert nach A-dur, es soll f gegriffen werden (Hauptton in As-, Nebenton in A-dur). Das f bekommt ein ♮ vorgesetzt, obwohl dieses ♮ nach der Vorzeichnung überflüssig ist.

9. Die Kompliziertheit des modern-chromatischen Notenbildes infolge der Häufung von Vorzeichen, namentlich bei Sekundintervallen, die mit dieser Kompliziertheit verbundene Unübersichtlichkeit, Lese- und Denkschwierigkeit ist die stete Qual des Künstlers und Dilettanten (s. unten Fig. 3).

10. Dazu kommt das Weiterwirken der Versetzungszeichen im selben Takt trotz der Erfahrung von dem häufigen Versagen des Gedächtnisses.

11. Der Komponist läuft fortwährend Gefahr, ein Versetzungs-, namentlich ein Wiederherstellungszeichen, zu vergessen. Der Zeitverlust, den eine genaue Revision von Manuskript und Korrektur in dieser Beziehung verursacht, ist eine höchst unliebsame, geisttötende Zugabe.

12. Die Versetzungszeichen selbst bedeuten im Verhältnis zum Notenduktus eine Raum- und Zeitverschwendung; denn einmal erfordern ♯ und ♮ nicht weniger als 4 Striche, während zur Note handschriftlich nur 2 oder 3 nötig sind; sodann können ♯, ♮, ♭ wegen ihrer Höhenausdehnung nicht einmal bei Quart- oder Quintintervallen unter einander gesetzt werden.

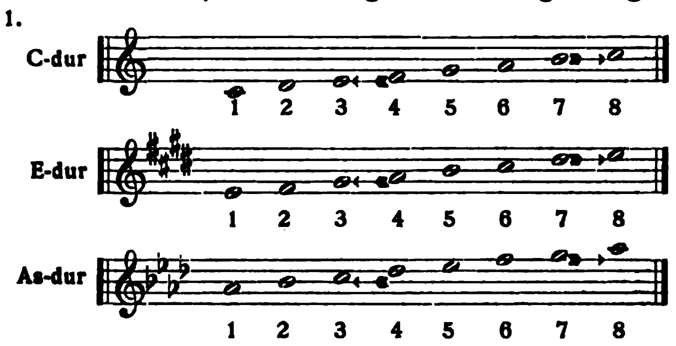
13. Endlich wird das Transponieren durch das bisherige Versetzungssystem sehr erschwert, da fortwährend Vorzeichen vor den Noten geändert werden müssen, um für die höhere oder tiefere Tonart zu passen.

So sind wir in der Aufzählung der Mängel des bisherigen Versetzungswesens bis zur Unglückszahl 13 gekommen. Auch der eingefleischteste Gewohnheitsfanatiker wird sich den unleugbaren Tatsachen nicht verschliessen können. Hier ist wirklich eine Reform dringend notwendig. Um auf diese vorzubereiten, seien nunmehr die Möglichkeiten angegeben, wie ohne Änderung des Noten- und Linienbildes die Tonarten in Beziehung zur Grundtonart C-dur gesetzt werden können.

I. Totale Unselbständigkeit der Tonarten.

Das ist mit kurzen Worten die Charakteristik der üblichen absoluten, d. h. alle Tonarten auf C-dur beziehenden und demgemäss die Tonversetzungen handhabenden Methode. Nicht nur für die wesentlichen, die Tonart-Vorzeichen, sondern auch für die zufälligen Versetzungszeichen ist C-dur als Grundtonart allein massgebend. Zwar wird durch die Heraussetzung der wesentlichen Versetzungszeichen das Abhängigkeitsverhältnis verwischt, indem die Stufenfolge in allen Dur-Haupttonleitern das gleiche Aussehen hat, wie die Gegenüberstellung in Fig. 1 zeigt:

Fig. 1.



Hier ist die Qualität der 7. Stufe als steigenden Leittones in E-dur der Note und dem Notennamen scheinbar ebenso ureigen (immanent) wie in C-dur, desgl. die Qualität der 4. Stufe als fallenden Leittones in As- wie in C-dur. Diese Immanenz enthüllt sich aber sofort als Akzidenz, wenn 7 erniedrigt und 4 erhöht wird: In C-dur erscheint dann ♭ 𝅝 = hes (b) bezw. in E-dur: ♮ 𝅝 = d, ferner in C-dur ♯ 𝅝 = fis bezw. in As-dur ♮ 𝅝 = d. Offenbar ist dieses d seiner Notierung und seinem Namen nach ein wiederhergestellter C-durton; dann stellen sich aber dis und des lediglich als Ableitungen dieses Stammtones dar. Auch wird in E-dur die Erhöhung, in As-dur die Erniedrigung der zweiten Stufe nicht durch ein einfaches, sondern durch ein doppeltes Versetzungszeichen kenntlich gemacht, wiederum Beweise, dass die Tonartvorzeichen nur scheinbar als wesentliche, in Wirklichkeit aber als zufällige Bestandteile der Töne aufzufassen sind. Demnach hat im bisherigen Tonsystem die Heraussetzung der Vorzeichen nur die Bedeutung einer Ersparung der steten Wiederholung vor jeder Note, also einer rein handwerksmässigen Erleichterung. Dieser Zustand zieht als letzte Konsequenz die Alleinherrschaft der C-dur Tonart und die Aufhebung des Unterschiedes zwischen wesentlichen und zufälligen Versetzungszeichen nach sich; denn wie kann man noch von verschiedenen selbständigen Tonarten reden, wenn alle Töne derselben fortdauernd von C-dur aus, also absolut, bestimmt werden?

Die Einheitlichkeit dieses Verfahrens wird durch die Opferung der Symmetrie der chromatisch-enharmonischen Tonleitern erkauft, wie die Vergleichung folgender Skalen-Ausschnitte beweist:

Fig. 2.



Die Markierung der korrespondierenden Versetzungen ist hier nichts weniger als übereinstimmend, trotz gleicher Intervallverhältnisse in allen Tonarten! Wie sehr dieser am meisten bei den Sekunden auffallende Übelstand das Transponieren erschweren muss, ist ohne weiteres klar.

II. Totale Selbständigkeit der Tonarten.

Das Ideal der tonalen Schreibweise ist die alleinige Verwendung von C-dur in dem neuen Sinne, dass von dort aus alle anderen Tonarten durch eine mechanische Verschiebung der ganzen Klaviatur und ihre Einstellung auf andere Toniken als c gewonnen werden, wie bei dem Enharmonium von Tanaka. (Man denke auch an die Stimmbögen bei Hörnern und Trompeten!). Durch dieses mechanische Transponieren würde der Forderung der musikalischen Logik, dass die Gleichheit der Verhältnisse in allen Tonarten auch in der Gleichheit der Vorzeichnung und Versetzungen zum Ausdruck kommen muss, voll entsprochen werden. Es würde dann E-dur etwa durch die Direktive + 4, As-dur durch — 4 angezeigt werden, d. h. das eine Mal soll die Klaviatur um 4 Halbtöne nach oben, das andere Mal um 4 Halbtöne nach unten vom Nullton c aus verschoben werden. Das Maximum der Verschiebung wäre + 6 und — 6 für Fis- und Ges-dur. Bei diesem Verfahren würde jede Tonart auf sich selbst bezogen und gleichen Rang neben C-dur behaupten; vor allem wären sämtliche Haupttöne jeder Tonart ohne Vorzeichen. Zugleich wäre damit das Transponierproblem für Klaviaturen auf die einfachste und bequemste Weise gelöst. Leider sind die technischen Schwierigkeiten eines solchen Mechanismus bisher nicht überwunden und möglicherweise überhaupt nicht gänzlich zu überwinden. Aber selbst wenn dies einmal geschehen sollte, so würde doch bei der Verschiedenheit der Instrumente eine einheitliche Durchführung der C-dur Notierung nicht möglich sein, jenes Problem also bestehen bleiben.




III. Partielle Selbständigkeit der Tonarten.

Mit dieser dritten Methode betreten wir die goldene Mittelstrasse, die uns hoffentlich zum Ziele führt. Wir nehmen die variable Tonartvorzeichnung und ihre absolute Bestimmung als notwendiges Übel hin, schon deswegen, weil ja auch die Tonnamen auf -is und -es auf die Grundtonart C-dur bezogen sind und eine Beibehaltung des Bestehenden möglichst zu erstreben ist. Die Heraussetzung der Vorzeichen gewinnt aber jetzt für die jeweiligen Tonarten eine andere Bedeutung wie bisher, indem jene Vorzeichen als unauflösliche Bestandteile der davon betroffenen Noten und Töne gelten, somit die Akzidenz sich zur Immanenz verdichtet. Nunmehr sind die Skalen in Fig. 1 nicht nur äusserlich, sondern auch ihrem Wesen nach gleich, d. h. alle Tonleitertöne sind wirkliche Haupt- und Stammtöne: die Leitsepte in E-dur ist nicht mehr ♯𝅝 (d-is), sondern 𝅝 (dis), die Leitquart in As-dur nicht mehr ♭𝅝 (d-es), sondern 𝅝 (des), ebenso wie h bezw. f in C-dur. Indem jetzt nur die jeweiligen Tonartvorzeichen im Sinne von C-dur, die zufälligen Versetzungen aber im Sinne jener Tonartvorzeichen bestimmt werden, tritt der a b s o l u t e n Methode die r e l a t i v e gegenüber, gemäss folgender Regeln:

1. Haupttöne der jeweils vorgezeichneten Tonart bleiben **stets** ohne Zeichen, auch nach vorangehender Versetzung im selben Takt. Alle Wiederherstellungszeichen fallen also fort. Der tonalisch sehr wichtige Vorteil dieses Verfahrens ist, dass die Haupttöne sich jederzeit scharf von versetzten Haupttönen (Nebentönen) abheben, Auge und Geist also für das Wesentliche eingestellt bleiben. Zugleich fällt die Ungereimtheit fort, dass vorausgegangene nebensächliche Veränderungen die Macht haben sollen, die Haupttöne auszulöschen.

2. Jede Veränderung von Haupttönen der jeweils vorgezeichneten Tonart wird stets von neuem angezeigt, auch im selben Takt. Damit wird die Inkonsequenz des Weiterwirkens unwesentlicher Versetzungszeichen (Fig. 2) endlich beseitigt. Die Unbequemlichkeit der Häufung von Zeichen bei Tonfolgen gleicher Versetzung wird reichlich aufgewogen durch die Verminderung von Versetzungszeichen bei chromatischen Akkordfolgen, wie in Fig. 3:

Fig. 3.



Während hier nach der alten Methode 25 Versetzungszeichen erforderlich sind, würde sich nach der neuen Methode ihre Zahl auf 14, also fast bis auf die Hälfte vermindern, da ja nach Regel 1 die Haupttöne stets ohne Zeichen bleiben, alle ♮ daher fortfallen würden.

3. Alle zufälligen Versetzungen von Haupttönen der jeweils vorgezeichneten Tonart werden durch ein **einziges** Zeichen ausgedrückt; damit wird das überall in der Natur herrschende Prinzip der Ökonomie auch in der Musik zur Geltung gebracht. Über-

haupt ist nicht einzusehen, weshalb ein und derselbe Ton oder zwei analoge Töne (wie die Septime g und die Sekunde h in a-moll) in bezug auf Erhöhung bezw. Vertiefung ungleichmässig behandelt werden sollen. Welches ist nun das neue Einheitszeichen für die Versetzung? Kein neues, sondern ein bereits vorhandenes, praktisch erprobtes Zeichen: das „Doppelkreuz", hinfort kürzer und besser „Kreuz" zu nennen.

Die Regeln für die neue Kreuzschrift sind sehr einfach:

a) Der Note unmittelbar nachgestellt (auch vor einen etwaigen Verlängerungspunkt tretend) bedeutet das Kreuz eine einfache Erhöhung, der Note unmittelbar vorgesetzt aber eine einfache Erniedrigung eines Haupttones der jeweils vorgezeichneten (!) Tonart. Der Gedankenverknüpfung des „Hoch" mit „Rechts" und des „Tief" mit „Links" bei Klaviaturen wird hier plastisch Ausdruck verliehen.

b) Damit das Kreuz neuen Stiles vor der Note infolge seiner vom alten Kreuz abweichenden Wirkung nicht stört und damit bei gleichstufigen Notenfolgen jederzeit die Stellung des Kreuzes rechts oder links deutlich unterscheidbar ist, wird das vorgesetzte Kreuz im Stich und Druck schleifenförmig gezogen: 𝄪, zugleich als Reminiscenz an ♭ als bisher typisches Erniedrigungszeichen. Handschriftlich unterbleibt diese Unterscheidung, da die unmittelbare Annäherung oder Verbindung des Kreuzes mit der Note (event. Raumlassung) sinnfällig genug ist, um Verwechslungen auszuschliessen (cf. auch unten c!).

c) Die bei der relativen Methode sehr seltene Doppelversetzung von Haupttönen der jeweils vorgezeichneten (!) Tonart (in C-dur z. B. fisis oder heses, in E-dur entsprechend aisis oder des, in As-dur dis oder geses) wird durch zwei verbunden neben einander gestellte Kreuze bezeichnet.

d) Statt mehrerer verbunden über einander gestellter Kreuze kann das Kreuz als „Grosskreuz" durchgezogen werden; z. B. können in der Harmoniefolge:

Fig. 4.


die drei ♭ durch ein einziges, die drei Notenräume umfassendes Kreuz ersetzt werden.

Wir kommen damit zur Beantwortung der Frage, weshalb unter den vorhandenen Versetzungszeichen dem „Doppelkreuz" der Vorzug zuteil wurde, künftig als einheitliches Versetzungszeichen zu dienen. Die Gründe sind folgende:

a) Das erwähnte Kreuz ist zugleich mit dem Doppel-b unter allen Versetzungszeichen das relativ seltenste, muss daher am wenigsten gewohnheitsmässigen Gedankenassoziationen konträr sein, zumal bei Rechtsstellung zur Note bezw. bei Schleifenform vor der Note.

b) Das Kreuz ist unter allen Versetzungszeichen (mit Ausnahme von ♭) das kürzeste und bequemste, bedeutet also eine erhebliche Raum- und Zeitersparnis.

c) Das Kreuz ist unter allen Versetzungszeichen das einzige, das durch seine Anpassung an die Grösse der zugehörigen Note und durch seinen diagonalen Schnittpunkt genau den Sitz der Note anzeigt. Handschriftlich kann es daher eine versetzte Viertel-, Achtel- usw. Note symbolisch vertreten, indem der Notenstrich rechts bezw. links die Fortsetzung der Diagonale bildet (mit ihr in einem Zuge verbunden wird).

d) Das Kreuz ist das einzige Versetzungszeichen, das mit sich selbst über- und nebeneinander (schräg oder wagerecht) verbunden werden kann, ohne die Anschaulichkeit zu stören: 𝄪 (wichtig bei Terzen, falls nicht statt der Übereinander-

schichtung ein Grosskreuz beliebt wird), ☓ (wichtig bei Sekunden), ☓☓ (Doppelkreuz neuen Stiles).

Ich denke, diese Vorzüge des Kreuzes sind einleuchtend. Die oben aufgeführten dreizehn Mängel des bisherigen Versetzungssystems gibt es nicht mehr, wenn das Kreuz nach den neuen Regeln verwendet wird. Die Kalamität des Vergessens von Zeichen ist durch die ersten beiden Regeln so gut wie beseitigt. Der Hauptvorzug der neuen Methode ist aber die durch die Einheitlichkeit der Bezeichnung ermöglichte Symmetrie aller chromatisch-enharmonischen Tonleitern, die nunmehr von allen zwölf Tonstufen aus ganz gleichmässig zu bilden sind. So erhalten die chromatischen Skalen der Fig. 2 folgendes einheitliche Aussehen:

Fig. 5.



Den gleichen Intervallverhältnissen in allen Tonarten entsprechen jetzt der musikalischen Logik gemäss gleiche Notierungen der Stammtöne und der versetzten Töne; nur die Tonartvorzeichnung behauptet nach wie vor ihre Verschiedenheit. Ausdrücklich sei bemerkt, dass das Kreuz neuen Stils nur zur Kennzeichnung der zufälligen Tonversetzungen dient, dass dagegen die alten Zeichen ♯ („fis“) und ♭ („b“) zur Markierung der wesentlichen Versetzungen, d. h. der Tonartvorzeichen oder zur nackten (von Harmonie und Tonalität losgelösten) Tonnotierung bestehen bleiben, ebenso wie die üblichen Namen der Töne. In denselben Fällen wird das Doppelkreuz alten Stils durch zwei verschmolzene Fis-Zeichen (mit drei Abstrichen und zwei verlängerten Querstrichen) ersetzt, so dass eine Verwechslung mit dem Kreuz neuen Stiles nicht eintreten kann.

Die Durchbrechung des Prinzips der Einheitlichkeit durch die Übernahme der alten Versetzungszeichen in die neue Tonschrift empfiehlt sich aus folgenden Gründen:

a) Dass diese Zeichen zum alten Eisen geworfen werden, ist schon wegen der vorhandenen Literatur unmöglich.

b) Durch das Nebeneinanderbestehen von ♯, ♭ und ☓, ☓ tritt der Unterschied von Immanenz und Akzidenz deutlich in die Erscheinung. Wie die Silben -is und -es mit den Tonbuchstaben eng verbunden sind (cis statt c-is, es statt e-es, as statt a-es), so gelten auch die Tonartvorzeichen ♯ und ♭ als untrennbare Bestandteile der davon betroffenen Noten, während ☓ und ☓ die lose Verbindung anzeigen.

c) Die gebräuchlichen Namen (fis, b, fisis, heses usw.) müssten bei Wegräumung der damit verknüpften Versetzungszeichen gleichfalls geändert werden. Dazu liegt um so weniger ein Grund vor, als sich die alten Benennungen vorzüglich als Sammelnamen für die jetzt mögliche 9fache tonale Bedeutung ein und derselben Taste eignen. So kann die Taste g wie folgt verstanden werden:

1. als g, Hauptton z. B. in C-dur;

2. als fis✕ („fis-Kreuz"), Nebenton z. B. in E-dur = erhöhte Sekunde, da die Hauptsekunde nach der Vorzeichnung fis ist (diesem fis✕ entspricht in C-dur d✕);

3. als ✕gis („Kreuz-gis" oder noch besser „Ix-gis" zu nennen cf. S. 8b oben), Nebenton z. B. in E-dur = Mollterz (analog ✕e in C-dur);

4. als ges✕, Nebenton z. B. in Ges-dur = erhöhte Tonika (analog c✕ in C-dur);

5. als ✕as („Ix-as"), Nebenton z. B. in Ges-dur = erniedrigte Sekunde (analog ✕d in C-dur);

6. als fisis, Hauptton z. B. in Gis-dur;

7. als asas, Hauptton z. B. in Eses-dur;

8. als f✕✕ („f-Doppelkreuz"), Nebenton z. B. in C-dur = doppelt erhöhte Quart (nur modulierend gebraucht);

9. als ✕✕a („Doppel Ix-a"), Nebenton z. B. in B-dur = doppelt erniedrigte Leitsept (nur modulierend gebraucht).

Diese sämtlich möglichen Bedeutungen werden vom Sammelnamen g umfasst. Die alte Methode kann in allen Fällen nur Sammelnamen gebrauchen, da ihr für ein und dieselbe Tonhöhe höchstens drei Benennungen zu Gebote stehen, die in allen Tonarten unverändert bleiben. Hier würde Notenbild und Name der Taste g sich entsprechend so gestalten:

Fig. 6.



Dass hier dem sechsfach verschiedenen Notenbilde nur eine dreifache Benennung gegenübersteht, ist ein Mangel; denn die tonale Bedeutung z. B. des g sub 1, 3, 4 ist doch nicht die gleiche, vielmehr ist g sub 1 Hauptton, sub 3 und 4 aber Nebenton, der das eine Mal durch Erniedrigung, das andere Mal durch Erhöhung eines Granztones entstanden ist — Unterschiede, welche die neue Schrift genau anzuzeigen vermag, da sich dort Notenbild und Name vollständig decken.

d) Häufig sind die bisherigen Sammelnamen der Töne allein berechtigt. Bedeuten die folgenden nackten Buchstaben Durdreiklänge, die Buchstaben mit $_0$ Molldreiklänge und zwar sämtlich Grundstellungen, so würde in der Akkordfolge: C-G-C-F_0-C-G-C die Mollterz im F-Klange zwar weiter nichts als eine alterierte Durterz, also Nebenton in C-dur sein. Dagegen würde das as in der Folge: C-G-C-As-F_0-G-C zweifellos als Hauptton der vorübergehend berührten As-dur Tonart gehört werden.

In beiden Fällen wird nach Massgabe der Tonartvorzeichnung das as durch ein zufälliges Versetzungszeichen gewonnen. Ein solcher Konflikt zwischen Notierung und harmonisch-akustischer Auffassung findet sich auch bei der Dominantterz in Moll (gis in a-moll). Diese Terz ist nämlich nicht, wie es nach der Mollvorbezeichnung scheint, Nebenton, sondern Hauptton, wie hier nicht näher auseinanderzusetzen ist. Jedenfalls beweisen diese Fälle, dass wir innerhalb ein und derselben Tonart die Sammelnamen statt der genaueren Bezeichnungen gebrauchen dürfen, d. h. in C-dur „as" statt „Ix-a", in a-moll „gis" statt „g-Kreuz".

Soviel über die Beibehaltung der bisherigen Versetzungszeichen und Tonnamen! Der Übergang vom Alten zum Neuen muss durch diese Konservierung bedeutend erleichtert werden. Eine Verwechslung beider Schriftformen ist unmöglich, da die neue Schreibweise durch Stellung, Duktus und ausschliessliche Verwendung des Kreuzes als zufälligen Versetzungszeichens ein charakteristisches Gepräge erhält, so dass der Leser sofort sieht, ob das Tonstück im alten oder neuen Stile notiert ist.

So bleibt denn als Bollwerk der bisherigen Tonschrift nur die lange Gewöhnung an dieselbe. Wenn man aber weiss, dass die gebräuchlichen Versetzungszeichen früher ganz abweichend verwendet wurden, dass ♮ vor f den Ton fis, ♭ vor f aber den Ton f anzeigte, dass noch bis ins 18. Jahrhundert hinein ♭ das Auflösungszeichen des ♯ und ♯ oder ♮ das Auflösungszeichen des ♭ war (s. Riemann, Musiklexikon „Versetzungszeichen"), so folgt daraus die Vergänglichkeit alles Bestehenden und die Möglichkeit, dass sich die Welt auch an die neue Kreuzschrift gewöhnen wird, zumal ja das Kreuz in der Praxis bereits bewährt ist.

Nicht nur das bisherige Versetzungswesen, sondern auch die Schlüssellehre lässt Einfachheit und Einheitlichkeit schmerzlich vermissen. Wir finden nicht nur je nach dem Instrument diesen oder jenen Schlüssel (𝄞, 𝄢, 𝄡 auf verschiedenen Linien) vorgezeichnet, sondern auch auf dem von ein und demselben Instrumente benutzten Doppelliniensystem zwei verschiedene Schlüssel (meist 𝄞 und 𝄢). Sollte es wirklich nicht möglich sein, mit dem Violin- und Bassschlüssel als den am meisten verwendeten Signaturen auszukommen und den Aussterbungsprozess der C-Schlüssel zu beschleunigen, sollte bei Klavier, Orgel und Harfe nicht ein einziger Schlüssel für beide Systeme (entweder 𝄞 oder 𝄢) ausreichen können, wie ja auch für die gebräuchlichen Tonleitern ♯ und ♭ in der Vorbezeichnung ausreicht? Ohne weitere historische oder theoretische Erörterungen über die Schlüsselfrage sei hier sofort ein Mittel für ihre Lösung angegeben. Wie bei den zufälligen Versetzungszeichen, lautet die Parole: Relativ statt absolut wirkende Zeichen! Bisher wurde 8[va] nur als zufällige Versetzung verwendet und bezog sich stets auf die normale Oktavlage, die durch Aufhören der Schlangenlinie oder durch ein loco-Zeichen wiederhergestellt wurde. Auch hier also Alleinherrschaft und starre Abhängigkeit! Wie wäre es aber, wenn wir ebenso wie die Tonartvorzeichen auch die absolut zu bestimmende Oktavlage voransetzten,

im Verlaufe des Tonstücks aber die veränderten Oktavlagen relativ, d. h. in bezug auf die vorgezeichnete Lage, bestimmten? Der Vorteil wäre enorm; denn ein und dasselbe im Violin- oder Bassschlüssel notierte Tonstück könnte je nach der Oktavvorzeichnung in verschiedener Höhenlage abgespielt und diese letztere zur Vermeidung von überzähligen (mehr als 2 oder 3) Hilfslinien durch ein verändertes Oktavzeichen relativ erhöht oder vertieft werden, ohne dass der Schlüssel selbst und damit die Notenbedeutung sich änderte. Um dieses Prinzip praktisch zu verwirklichen, bedarf es einfacher, leicht fasslicher Oktavzeichen. Ich schlage folgende Neuerungen vor:

1. Ist kein Zeichen oder χ (eine oben und unten offene Acht) vorangestellt, so ist die normale (effektive) Oktavlage gemeint. Die im Verhältnis zu dieser nächst höhere und nächst tiefere Oktavlage wird durch die Vorzeichnung Ψ bezw. Ѧ verlangt, die zweithöhere und zweittiefere durch χ bezw. χ, erforderlichenfalls die dritthöhere und dritttiefere durch χ bezw. χ.

2. Im Verlaufe eines Tonstücks bedeutet Ψ und Ѧ die einfache Oktav-Erhöhung bezw. -Erniedrigung der vorgezeichneten Lage, während χ deren Wiederherstellung anzeigt (das letztere Zeichen enthält zugleich ein V als ersten Buchstaben des Wortes „Vorzeichnung"). So wird bei vorgezeichnetem Ѧ die nächst höhere (= der effektiven Lage) hergestellt durch Ψ, die tiefere dagegen durch Ѧ, desgl. bei vorgezeichnetem Ψ die nächst höhere Lage durch Ψ, die nächst tiefere (= der effektiven Lage) durch Ѧ.

3. Jedes Oktavzeichen gilt, auch ohne die übliche umständliche Schlangenlinie, bis zur Abänderung durch ein folgendes. In dieser Hinsicht verhalten sich die zufälligen Versetzungszeichen abweichend, da sie auch im selben Takt stets wieder von neuem angezeigt werden, so dass Wiederherstellungszeichen fehlen.[1])

Damit sind die Wege geebnet für eine ganz bedeutende Vereinfachung der Partituren. Dass die Partituren, die zwar jedem einzelnen Instrument, nicht aber dem Leser Rechnung tragen, eine verständlichere Sprache reden als bisher, wäre im Interesse der Komponisten, Dirigenten, Kunstfreunde und Verleger sehr zu wünschen. Sollten Musiker hier einwenden, dass ihnen das Ablesen auch moderner Partituren mit ihren oft mehr als 20 Liniensystemen keine Schwierigkeiten mache, so vergessen sie, welche unermüdliche geisttötende Übung dazu gehört hat, um Auge und Geist zur augenblicklichen Beherrschung so vieler Systeme, Schlüssel und Stimmungen geschickt zu machen. Unsere Zeit drängt dahin, alles Zunftmässige in der Kunst zu beseitigen, ihre Exklusivität aufzuheben durch Auslieferung ihrer Geheimnisse und Heiligtümer an die empfängliche, begeisterungsfähige Allgemeinheit. Mit dieser Zeitrichtung hängt das Streben, das Technisch-Handwerksmässige möglichst einfach, einheitlich und rationell zu gestalten,

---

[1]) Ein über oder unter die Tonart- oder Schlüsselsignatur gesetztes (s. Fig. 7) oder der Klammer vorgestelltes Oktavzeichen gilt auch bei etwaiger Wiederholung an gleicher Stelle bei neu anfangender Zeile als Vorzeichnung, nimmt also an der sonstigen Relativität der Oktavzeichen im Verlaufe des Tonstücks nicht teil.

aufs engste zusammen. Das Ideal wäre in der Tat, dass die Partituren in gleicher Weise Gemeingut aller Gebildeten würden wie die Aufzeichnungen der übrigen Künste, dass in den Regalen der Hausbibliothek neben Shakespeare, Goethe und Schiller auch Beethoven, Mozart und Wagner angetroffen würden. Dieses auch für die Verleger höchst willkommene Ziel ist nur erreichbar, wenn alle Instrumente in der effektiven Tonart, wie sie durch die Streichinstrumente und Bässe angezeigt wird, mittels eines einheitlichen Schlüssels notiert werden. Das anstrengende unablässige Aufmerken auf die verschiedenartigen Schlüssel im Beginn und Verlauf eines Tonstückes, auf die bunte Reihenfolge der Stimmungen und Spezialtonarten der Instrumente fiele dann von selbst fort, der Komponist würde sich freier fühlen und auch dem Kunstfreunde wäre geholfen, da er nunmehr ohne das trockene und zeitraubende Studium einer Instrumentationslehre den flüchtigen Konzertgenuss durch eine verständnisvolle Lektüre der Partitur vertiefen könnte. Aber kommen bei dieser Vereinfachung nicht die ausübenden Musiker zu kurz? Soweit sie transponieren, gewiss! Nun sind wir aber durch unsere Neuerungen in die glückliche Lage versetzt, für die ausgeschriebenen Stimmen die transponierende Schreibweise beibehalten zu können, ohne durch die Nichtübereinstimmung mit dem Notenbilde der Partitur den Dirigenten und den Kopisten in eine missliche Lage zu bringen; denn wegen der Symmetrie aller chromatisch-enharmonischen Tonleitern muss ja auch bei transponierenden Instrumenten die ausgeschriebene Stimme, abgesehen von der fortlaufend gleichen Notendistanz, ganz dasselbe Aussehen haben wie die Originalstimme in der Partitur! Das Ausschreiben würde daher für den Kopisten auch fernerhin eine leichte, fast mechanische Arbeit sein, indem er die neue Kreuzschrift auch in die Stimmen zu übertragen hat.

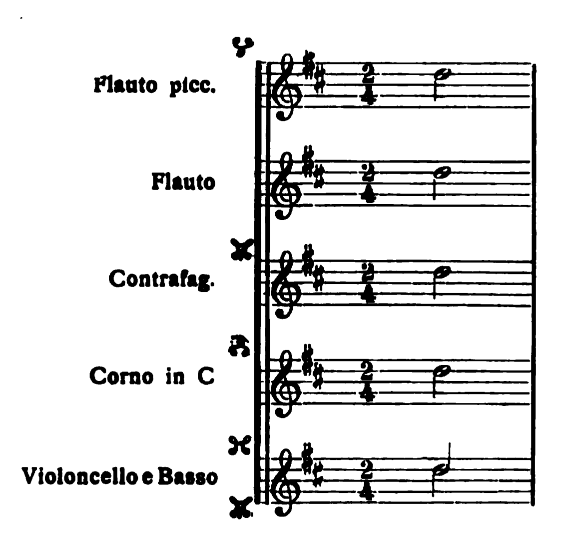
Auch aus den ausgeschriebenen Stimmen gänzlich vertilgen möchte ich dagegen alle C-Schlüssel, da diese bei Singstimmen, Viola, Violoncell, Fagott, Posaune vollständig durch die neuen Oktavzeichen ersetzbar sind, somit kein Grund vorliegt, weshalb die höchst erstrebenswerte Einheitlichkeit des Schlüssels durch jene antiquierten Gebilde durchbrochen werden soll. Schon der Vorteil, dass Violinisten eventuell hinfort die Bratsche übernehmen können, ohne durch deren vom Standpunkt des Violinschlüssels aus hieroglyphische Notierung gestört zu werden, ist hoch anzuschlagen.

Als Einheitsschlüssel wählen wir natürlich den am meisten verwendeten, somit geläufigsten: 𝄞

Für die Gestaltung der Einheitspartitur diene folgende beispielsweise Zusammenstellung von Instrumenten zur Erläuterung:




Fig. 7.



Hier ist ein und derselbe Ton bald in der normalen Oktavlage (Flöte), bald in der nächst höheren oder tieferen (Piccolo-Horn), bald in der zweittieferen (Violoncell), bald gar in der dritttieferen Oktavlage (Kontrafagott und Kontrabass) abzulesen.[1])

Die Erleichterung des Partiturenlesens ist jetzt wirklich ganz bedeutend, da die richtige Einstellung der Oktavlage der nach dem wirklichen Klange fixierten Noten viel weniger beschwerlich ist, als die Entzifferung der nach Tonsitz und Tonbedeutung unterschiedenen Noten. Zugleich gestattet die Einheitspartitur dem Komponisten eine grosse Kürze und Bequemlichkeit; denn bei der Gleichheit des Schlüssels und der Tonartvorzeichen in allen Instrumenten ist die Wiederholung dieser Signaturen vor jedem Liniensystem der Partitur überflüssig und genügt die Vorzeichnung bei Beginn des Tonstücks. Wird doch auch die Taktvorschrift üblicherweise nicht wiederholt! Die Wiederholung der Zeichen ist nicht nur unbequem, sondern auch unlogisch, da sie der Taktfortschreibung, wie sie bei endloser Zeile sein würde, widerspricht. Vollends falsch ist aber die Wiederholung, wenn ein Takt zur Hälfte auf die endende, zum Teil auf die neu anfangende Zeile gesetzt wird, da hier die Wiederholung eine völlige Taktzerreissung bedeuten würde. Im Anschluss hieran ist noch auf einen alten Zopf hinzuweisen, der beseitigt zu werden verdient: die Auflösung der alten Tonartvorzeichen beim Übergang zu einer neuen Tonartvorzeichnung. Weshalb diese Umständlichkeit, da die Auflösung doch selbstverständlich ist?!

[1]) Allenfalls kann neben dem Violinschlüssel auch der Bassschlüssel beibehalten werden als nächst geläufigste Signatur. Kontrafagott und Kontrabass würden dann mit ✕ notiert werden und an Stelle dieses Zeichens würde beim Cello ✕ treten, zur Anzeige der effektiven Höhenlage der Töne.

Zudem verfährt die Praxis nicht einmal konsequent, da in einem cyklischen Werke ein neuer Satz in eine veränderte Tonart ohne jene Auflösung hineinspringt (cf. auch S. 4 No. 6!).

Für die Übersichtlichkeit der gestochenen Einheitspartitur ist jedoch unentbehrlich die Wiederholung der (abgekürzten) Instrumentalnamen und der Oktavzeichen vor jeder Klammer, ferner eine ein für alle mal international festgelegte Reihenfolge der Instrumente und eine Zusammenfassung der Holz-, Blech- und Streichinstrumente durch nur in der betreffenden Gruppe durchgezogene, sonst aber intermittierende Taktstriche, während die Klammer als ununterbrochene Linie vorzudrucken ist. Statt des intermittierenden Taktstriches würde sich auch eine Verstärkung desselben innerhalb der Gruppe der Blechinstrumente als praktisch erweisen. Vor allem ist aber nötig die Heraussetzung der Tonartvorzeichen auch bei den Blechinstrumenten (Hörnern und Trompeten). Was den letzteren Punkt anbetrifft, so ist klar, dass Hörner und Trompeten nur dann in C-dur, also ohne Vorzeichnung spielen, wenn die Stimmung des Instruments der effektiven Tonart entspricht. Differieren dagegen Stimmung und Tonart, so spielen Hörner und Trompeten nicht in (dem auch dann üblicherweise vorgezeichneten) C-dur, sondern in einer Tonart, die um soviel höher (tiefer), als die effektive Tonart liegt, wie die Stimmung tiefer (höher) als C-dur ist. Steht z. B. das Tonstück in Es-dur, so spielt ein F-Horn nicht in C-, sondern in B-dur. Das Beibehalten der C-dur Tonart hat letzterenfalls die stete Wiederholung der Horntonart-Vorzeichen im Laufe des Tonstücks zur Folge, eine ebenso grosse Umständlichkeit wie unwürdige Konzession an die Bläser, die um so weniger zu rechtfertigen ist, als bei der Klarinette der Usus der älteren Komponisten, nie mehr als 1 ♯ oder 1 ♭ vorzuzeichnen und bei Tonarten mit mehr als 2 ♯ oder ♭ die Versetzungszeichen vor den einzelnen Noten zu wiederholen, längst abgekommen ist. Mit Recht bemerkt Gevaert in seiner berühmten Instrumentenlehre (§ 80 Schluss und § 129 Anm.): „Dieser Usus hatte seine Berechtigung zu einer Zeit, wo Instrumente dieser Art nur in den 2 oder 3 einfachsten Tonarten spielen konnten. Für den heutigen Standpunkt der Kunst hat es keinen Sinn, sich darin Beschränkungen aufzuerlegen. Selbst für unsere Ventilhörner und Trompeten würde es nichts Unzuträgliches haben, die ganze Vorzeichnung zum Schlüssel zu setzen.“ Zudem würde die Symmetrie der chromatisch-enharmonischen Tonleitern mit der alten Methode unvereinbar sein und dem Kopisten das Ausschreiben der Bläserstimmen aus der Einheitspartitur bedeutend erschweren.

Zum Verständnis der Einheitspartitur würde folgende stereotype Fussnote genügen:

Die Vorzeichen 𝄢, ✕ (✕) fordern die nächst- bezw. zweit- (dritt-) höhere Oktavlage der Töne, die umgekehrten Vorzeichen 𝄢, ✕ (✕) die nächst- bezw zweit- (dritt-) tiefere Oktavlage, im Verhältnis zur Normallage, die gar nicht oder durch ✕ vorgezeichnet ist. Im weiteren Verlaufe beziehen sich die gesetzten Oktavzeichen stets auf die vorgezeichnete Lage, deren Wiederherstellung durch ✕ gefordert wird. — Auch die zufälligen (d. h. durch die Tonartvorzeichen nicht kenntlich gemachten) Tonversetzungen beziehen sich stets auf die vorgezeichnete Tonart und sind jedesmal durch ein einheitliches Zeichen: ✕ = „Kreuz" (sehr selten durch ✕✕ = „Doppelkreuz") markiert, das dicht hinter der Note deren einfache (doppelte) Erhöhung, dicht vor der Note (in Schleifenform) deren einfache (doppelte) Erniedrigung anzeigt, gemäss dem Rechts- und Linksgefühl bei Klaviaturen. Noten ohne Kreuz sind stets Tonleitertöne der vorgezeichneten Tonart. Tonart-, Oktav- und Taktvorzeichnung gelten fort bis zu ihrer Abänderung.

Wir haben nunmehr noch die Tragweite der Neuerungen für Instrumente mit doppelten Liniensystemen (Klavier, Orgel, Harfe) zu prüfen. Diese Instrumente notieren üblicher Weise im Violinbasssystem, derart, dass 𝄞 regulär als Schlüssel des oberen, 𝄢 als Schlüssel des unteren Systems festgelegt ist. Die theoretische Grundlage dieser Methode ist das Elfliniensystem:

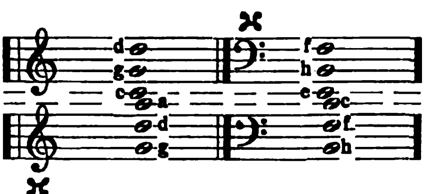
Fig. 8.



Hier ist die Note auf der beiden Systemen gemeinsamen, zu fingierenden Mittellinie das eingestrichene c. Für die Praxis ist weder die wirkliche Ziehung dieser Linie, noch auch die Annäherung beider Systeme mit entsprechender Raumlassung geeignet, weil die Übersicht leiden und das Auge unangenehm berührt, weil ferner die Tonbestimmung der äussersten Linien durch ihre grosse Entfernung von der tonangebenden Mittellinie erschwert werden würde, endlich weil jener Raum anderweit (durch Vortragszeichen) beansprucht wird. Es hat daher keinen Zweck, das Violinbasssystem durch ein einheitliches C-Schlüsselsystem (mit 𝄡 als Vorzeichen der Mittellinie) ersetzen zu wollen. Vielmehr ist die übliche Trennung und Verselbständigung beider Liniensysteme mit Duplizität der Schlüssel und Quintendistanzen zwischen 𝄢, 𝄡, 𝄞 (d. h. zwischen den Tönen F,

c′, g′) vorzuziehen. Indessen ist die Nichtübereinstimmung zwischen Tonsitz und Tonbedeutung in beiden Liniensystemen doch ein recht fühlbarer Mangel; um ihn zu würdigen, muss man sich in die Seele des Anfängers hineinversetzen. Dem Anfänger wird es viel schwerer, sich an diese Diskrepanz zu gewöhnen, als dem Befehle der Transponierung z. B. der Noten der rechten Hand in eine höhere oder tiefere Oktavlage zu folgen. Diese Erwägung führte mich zur Konstruierung eines Einheitssystems mit gleichem Schlüssel oben und unten, theoretisch gerechtfertigt durch das Zwölfliniensystem:

Fig. 9.



Der Unterschied zwischen diesem sowohl als Doppelviolin wie als Doppelbass zu rechtfertigenden Zwölflinien- und dem Elfliniensystem besteht darin, dass hier der Symmetrie der Schlüssel die Übereinstimmung zwischen Notierung und effektiver Oktavlage, dort aber dieser Übereinstimmung die Symmetrie der Schlüssel geopfert wird. Die Oktavlage muss daher beim Zwölfliniensystem durch ✕ unten bezw. ✕ oben rektifiziert werden, um einen glatten stufenweisen Übergang von einem System ins andere zu ermöglichen und so jeden Ton im Sinne beider verständlich erscheinen zu lassen. Auch hier sind natürlich in der Praxis die gestrichelten Linien fortzulassen und die beiden Systeme durch beliebige Raumlassung zu trennen und zu verselbständigen.

Der Nutzen der Schlüsseleinheit in Verbindung mit dem neuen Ton- und Oktavversetzungsverfahren wird durch folgende Tatsachen klar bewiesen:

1. Durch die mittels der Oktavzeichen ermöglichte konsequente Beibehaltung eines und desselben Schlüssels in jedem Liniensystem wird das bisherige störende und leicht übersehene Hinüberwandern eines Schlüssels in das ihm an sich nicht zukommende System vermieden.

2. Das Transponieren in andere Tonarten gestaltet sich jetzt zum mühelosen direkten Ablesen in denselben! Zum Beweis folgendes Beispiel:

Fig. 10.



Nehmen wir mit der herrschenden Praxis 7 ♯ und 7 ♭ als Durtonartengrenzen an, mit dem Spielraum Ces-C-Cis, so kann Fig. 10 ausser in der vorgezeichneten Originaltonart in 4, im ganzen also in 5 Tonarten abgespielt werden, nämlich im 𝄞 in A- und As-, im 𝄢 im C-, Cis- und Ces-dur. Der Leser wird bemerken, dass im unteren Violin- und im oberen Basssystem die Noten zu der üblichen Notierung im 𝄢 bezw. 𝄞 Terzdistanz haben, wie denn überhaupt immer in dieser Beziehung der gegenteilige gebräuchliche Schlüssel vorbildlich für die Höhenlage der Töne ist. Der Einfachheit halber haben wir mit Fig. 10 ein rein diatonisches Beispiel vorgeführt. Es bedarf nach dem Vorangegangenen wohl kaum der Erwähnung mehr, dass chromatisch-enharmonische Tonsätze mit derselben Leichtigkeit ablesbar sind, die Notierung in der neuen Kreuzschrift vorausgesetzt. Die allgemein möglichen Transponierungen seien in folgender Übersicht zusammengestellt:

1. Je 5 Tonarten.

𝄞	𝄢
Ces, C, Cis;	Es, E.
As, A;	Ces, C, Cis.

2. Je 4 Tonarten.

a) 𝄞	a) 𝄢	b) 𝄞	b) 𝄢
Des, D;	F, Fis	F, Fis;	As, A.
Ges, G;	B, H	B, H;	Des, D.
		Es, E;	Ges, G.

Die Buchstaben repräsentieren die Durtonarten und zugleich die parallelen Molltonarten (mit gleicher Vorbezeichnung). Bei 1) und 2b) beträgt der Abstand zwischen den Violin- und Basstonarten einen (enharmonischen) Ganzton, in 2a) eine kleine Terz. Der Komponist hat hiernach die Wahl, ob er z. B. F-dur im 𝄢 (2a) oder im 𝄞 (2b) notieren will. Erstenfalls werden die Transponiertonarten Fis (𝄢), Des und D (𝄞), letzterenfalls Fis (𝄞), As und A (𝄢) gewonnen. Soweit die Tonartvorzeichnung in einem einsätzigen oder in einem zyklischen Werke durch eine neue ersetzt wird, wird die Wahl durch den Modulationsplan bezw. die bequeme Transponierbarkeit durch das Auftreten von Transcis- oder -ces Tonarten allerdings beschränkt. Handelt es sich nämlich darum, möglichst viele Transponiertonarten zu erhalten, so würde, wenn sich etwa die vorgezeichnete C-dur Tonart in E-dur umsetzte, die Notierung des C-dur im 𝄞 die Transponierbarkeit mehr behindern als die Notierung im 𝄢; denn das gleichstufige Cis-dur in Tabelle 1) würde sich in Eis-, und das 𝄢 E-dur in Gis-dur verwandeln, entlegene Tonarten, die wegen ihrer

komplizierten Vorzeichnung nicht gerade angenehm sind, obwohl die Transtonarten theoretisch vollkommen gerechtfertigt und durch die neue Kreuzschrift in Verbindung mit der Vorstellung der enharmonisch oder chromatisch gleichen Tonart (Eis = F und = ♯ E) praktisch erleichtert werden.

Besser wäre hier die Notierung von C-dur im 𝄢; denn dann läge die obere Terztonart nur für Cis-dur ungünstig.

Der praktische Wert der Transponier-Erleichterung liegt in folgendem:

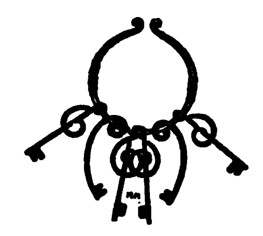
a) Soloklavier- und Orgelstücke mit mehr als 3 Vorzeichen können in der einfacheren gleichstufigen chromatischen Tonart mit höchstens 3 Vorzeichen abgelesen werden, eine Erlösung für alle, welche die höheren Fis- und B-tonarten scheuen.

b) Klavierbegleitungen zu Gesängen können nach Wunsch direkt tiefer oder höher abgespielt werden, so dass eine zweifache oder gar dreifache Stichausgabe überflüssig wird, ein enormer Vorteil für die Verleger! Wie nämlich die obigen Transpositionstabellen ausweisen, bilden die äussersten Grenztonarten das Intervall einer (enharmonischen) Quart = Ces-E, bezw. As-Cis, Des-Fis, Ges-H, im übrigen das Intervall einer grossen Terz = F-A, B-D, Es-G. Es ist also genügend Spielraum für die Tonarten-Verschiebung vorhanden.

c) Pädagogisch ist die Transposition wichtig zur Vergleichung von Harmonie- und Tonfolgen in den einzelnen Tonarten und zur Feststellung der Tonartencharakteristik, die gerade an temperierten Instrumenten keine Illusion ist (vergl. Hennig, Charakteristik der Tonarten).

Der Leser wolle aus Figur 10 ersehen, wie notwendig die R e l a t i v i t ä t der zufälligen Oktavzeichen ist (statt der absoluten Festlegung etwa durch Umformung der Schlüssel). Wird z. B. in Fig. 10 im unteren System eine Erhöhung der Oktavlage nötig, so passt das Zeichen Y wegen seiner relativen Wirkung sowohl für 𝄞 wie für 𝄢! Und so in allen Fällen der Oktavversetzungen.

Es wäre schon ein grosser Gewinn, wenn der Wert der r e l a t i v e n anstatt der a b s o l u t e n Notierung der Akzidentalen allgemein anerkannt würde, auch ohne dass die neue Kreuzschrift als anscheinend glücklichste Lösung des Problems sofort praktisch durchdränge. Möge ein i n t e r n a t i o n a l e r M u s i k k o n g r e s s Stellung zu diesen brennenden Fragen nehmen, um die Schwerfälligkeit und Unternehmungsunlust gegenüber Neuerungen überwinden zu helfen und die schwache Position des Einzelnen zu befestigen! Nur dann kann der Zuruf: „In hoc signo (✕) vinces!“ sich möglicherweise bewahrheiten.





III.

Leopold Godowsky.

Aber die Technik allein tut's nicht, sondern der Geist, so mit und bei dem Kunstwerk ist. Das ist gewisslich wahr! ...

Godowsky — Edison: Die neue Welt im Gegensatz zur alten. Riesenmechanismen, Wunderkonstruktionen, Phonographen, Kinematographen ... — es wirbelt durchs Hirn. Und Alles höchst erstaunlich, höchst verblüffend und bewunderungswürdig. Aber darüber hinaus?? Das 20. Jahrhundert wird entscheiden: Maschinentum oder Seelentum, Kunstton oder Individualton, Godowsky oder — —??

Die „great attraction" einer gelangweilten Internationale, der die Musik nichts als Unterhaltung, kommt hier nicht in Frage. Ich rede zu den Gesunden und Vernünftigen, zu den Denkenden und künstlerisch Empfindenden, zu denen, die da nicht sehen, sondern hören wollen, nicht staunen, sondern erleben wollen. Man bleibe mir nur gegenständlich und nehme das „Objekt" so wie es ist unter die Lupe. So schaue man, was hinter der technischen Blende, was an dem „Künstler" ist. Dem „Künstler"?? — —

Was ist's mit Godowsky? Ich bin gerecht: Der Wunderspieler hat seinen eigenen Massstab, und ich messe zunächst mit diesem. Er ist der Künstler der Technik, ein technischer Künstler. Zunächst: ein wunderlicher Präzisionsapparat, das Phänomen eines höchst fein konstruierten Menschenautomaten, ein seltsam organisiertes „Doppelhirn" mit einem doppelhändigen Motor von grösster Vollendung. Es ist die Technik der unbegrenzten Möglichkeiten, der kompliziertesten Schwierigkeiten. Schwierigkeiten?? Nein, für Godowsky bestehen keine Schwierigkeiten. Das Mechanische ist spielend gelöst, der Dynamo arbeitet in tadelloser Vollkommenheit. Es muss gesagt werden: Die Technik ist nach Inhalt und Umfang die absolut grösste, die nach Liszt entwickelt wurde. Keiner der Lebenden hat den Schliff und die Politur wie er, und die Zukunft wird lehren, ob seine instrumentellen Feinheiten je zu über-




bieten. Die Technik ähnelt im Tiefsitz mit dem ruhig im Handgelenk hängenden und pendelnden Arm derjenigen Paderewski's. Alles ist Gewicht, ein Balancieren des Armes, ein leichtes Tragen und Fortführen der Masse von Taste zu Taste, von Ton zu Ton. Die Finger fühlen flach, bleiben meist in absolutem Kontakt mit der Anschlagsfläche. Der Ton wird mehr durch ein Aufsetzen und Aufschieben der Hand als durch Schlagkraft der Finger produziert. Die Finger strecken sich im leichten Schmiss, um federleicht unter Einbeziehung des jeweiligen Gewichts in die Tasten zu fallen. Oder sie fühlen sich fort, schleichen, kriechen, wischen. Die Hände gleiten, fliessen, schweben. Daher der tonale äussere Wert der Technik, das Duftige, Zarte. Die Töne klingen, als ob sie auf Sammet gepolstert. Das Fünffingerwerk, die Skalen, Passagen sind wie aus Seide gesponnen. Kein Aufschlag, keine Knochen und fingerige Härten. Alles vollzieht sich spielend, natürlich, schier ohne Kraftaufwand, und doch mit höchster innerer Spannung. Die kühnsten technischen Kombinationen werden ohne viel Aufhebens wie etwas Selbstverständliches mit mathematischer Schärfe gelöst. Terzenspiel, Sexten, Oktaven, Chromatik, Sprünge, einfache und polyphone Gegenbewegungen, linkshändige Etuden, zusammengeschweisste Chopins, perpetua mobilia (Etude f-moll — Liszt usw.) — alles ein spielerisches Nichts. Das Ganze hat etwas Luftiges, Flockiges, Schmetterlingshaftes. Das gleisst wie Sommerfäden im Glitzerglanz der Mittagssonne, das flitzt einher wie Schwalben über die Spiegelfläche des Sees. Und dann: wiegende Wellen, wallende Schleier, Nebelklänge, Sylphiden tanzen und schweben: französische Sylphiden, elegant und graziös! Dazwischen tropfen — Tauperlen gleich — staccati, die im Funkellicht wie grüssend winken und blinken. Und nichts, das nicht vornehm. Kein Schmachten im Mondschein, kein Ziehen und Zagen, kein Zephyrgesäusel oder kosiges Flüstern und Flöten. Godowsky ist dezent, ungemein bescheiden, zurückhaltend. Seine Delikatesse ist berühmt. Sein duffer Silberton ist seine Persönlichkeit. Man spricht von „Finessen“. Aber ich meine, seine ganze Technik ist eine einzige wundervolle „Finesse“: höchst appetitlich und schmackhaft, lecker und schlecker wie eine Auster. Fehlt nur der prickelnde Schaum in der kristallenen Schale — der moussierende Teufel dieser Welt: der Sekt, der Sekt...

Setzt sich Godowsky tonal auch in bewussten Gegensatz zu der gewöhnlichen Trommelei und Paukerei, so will er nicht brillieren mit seiner Technik. Ob dies kluge Berechnung oder weise Ökonomie, ich weiss es nicht. Aber ich glaube, wenn er sich brüsten, wenn er glänzen wollte, er könnte es; denn es scheinen ihm nicht zwei, sondern vier Hände, nicht zehn, sondern zwanzig Finger zu Gebote zu stehen. Seine Technik ist ein Triumph der Legerität, ein lebendiger Beweis päpstlicher Unfehlbarkeit.

Was das Eigengewicht der Finger nicht vermag, vermag das der Hände oder der Arme. Das Rohe, die Brutalitäten der Anschlagskraft sind aufgehoben. Das Materielle technischer Akrobatik hat sich verflüchtigt. Von Fingerschlacken und Knochen befreit entströmt dem spröden Tasteninstrumente das flüssige Edelmetall eines geläuterten Tones. Godowsky ist der Sarasate des Klavieres. Im technischen Klavierton wird er nur von einem erreicht, aber nicht übertroffen: von — Paderewski.[1]) Wie dieser vereinigt er höchste Exaktheit der Repetition mit höchster Klarheit und Sauberkeit, echten französischen Charme mit dem entzückend leichten Wiener Schmiss. Wir Deutschen sind Akzentnaturen, wir bolzen und holzen gern. Die massive Wucht schwerer Akkorde, die breitausladende Deklamation, das Formen und Kneten des Materials, das Anpacken und Losschlagen, das ist unsere Rasse, und Gott erhalte sie uns! Godowsky hat leichtere Schwingen und flüssigere Farben: Aquarellkunst im Gegensatz zur pastosen deutschen Ölmalerei. Historisch kommt mir ein Vergleich: die ältere französische Schule. Die Thalberg, Kalkbrenner, Moscheles leben auf, und ich denke an Döhler, an seine „zierliche Schwäche, elegante Ohnmacht, interessante Blässe" (Heine). Nach ihm kam Liszt, und nach Liszt kam Godowsky. Aber Döhler ward hinweggefegt, und Godowsky wird — gewesen sein; denn nichts ist vollkommen auf dieser Erde. Die Natur ist sparsam und haushälterisch, auf dass das Genie keine Marktware werde, und kein Unberufener sie zwecklos verschleudere.

Godowsky's Technik hat zwei Schwächen. Die eine ist psychologischer Art, die andere äusserlich.

Zuvörderst: Der Ton hat keine Kraft. Es fehlt der Kern, die volle Rundung, die klingende Wölbung. Eine flache platte Polsterfühlung muss stets zu einem glasigen Tonprodukt kommen. Sein „Silber" ist Kaiserzinn, kein Vollmetall. Der Mangel an jeglicher Intensität der Muskelspannung erzeugt wiederum nur Farblosigkeit. Wird das agogische Element durch die Legerität des Fingerspieles, des reinen Tastenfalles, gefördert, so wird der Dynamik durch eben dieselbe Legerität in der Hauptsache Abbruch getan. Godowsky's Fingerwerk ist matt und flach, die Rouladen sind ohne kugelige Fülle, die Langpassagen in den mittleren Lagen ohne Mark und durchdringenden Glanz. Seine grösste Schwäche sind die ff-Akkorde; denn sie klingen — weil zu winklig in der Bockstellung der Hand durch Hochstand aufgesetzt — stechend hart und stössig. Auch sein viel beneidetes piano ist farblos, wachsbleich, anämisch. Anämisch, wesenlos und schemenhaft auch die Figuren, der ganze Kleinkram chromatischer Fiorituren. Die Technik ist krystallinisch, d. h. nicht

[1]) Dies Urteil bezieht sich nicht auf den „heutigen", sondern den Paderewski der „ersten Blüte".

Fisch noch Fleisch. Dem ungeheuren Vorzug instrumentaler Feinheit und Reinheit steht der ebenso ungeheure Nachteil der Modulationsarmut gegenüber. Der Ton ist, weil ohne Saft und Kraft, ohne Blut und Glut, nicht tragfähig. Es fehlt die Fingerenergie, die Spitzenfühlung. Gewiss, er hat demantenen Schliff, aber er schaut aus wie böhmisch Glas. Die Kostbarkeit der Perle liegt im matten Glanz ihrer blassen Seele, im Perlmutterschimmer ihres traumverlorenen Inneren. Godowsky's Perlen aber haben weder intensive Leuchtkraft noch — Seele. Sein Kunstton ist tonlos, vielleicht ein instrumentell vollkommener, aber jeglicher Individualität entkleideter Ton — und seine Kantilene ist ein Singen ohne Seele, eine Schweben ohne atmendes Leben.

Und dann das zweite: Seine Technik hat weder einen Nutzwert noch einen Illusionswert. Die Lösung technischer Rätsel und Wunder kommt im Wert der Lösung von Scharaden, Rösselsprüngen u. derl. gleich. Es soll zwar Menschen geben, die an derlei Tüfteleien einige Freude haben. Aber sie irren, wenn sie sich geistig für bedeutend halten. Der Godowskyschen Technik fehlt das Erstaunliche, das schier Unbegreifliche, das Wunder im metaphysischen Sinne. Nichts an ihr ist unwahrscheinlich, Alles höchst wahrscheinlich. Ich sehe ein motorisches Tastwerk, eine ins Riesenhafte gesteigerte Maschine, aber ich kenne ihre Konstruktion, kenne ihre dynamische Kraft. Oder: ich blicke wie in das komplizierte Räderwerk einer Uhr, das höchst sauber und fein. Aber ich weiss, das eine Rad hat soviel Zacken, das andere soviel. Ich kenne die Zahl der Umdrehungen und die Geschwindigkeiten. Das ernüchtert. Es ist der Fluch der Selbstzwecktechnik, dass sie an sich selber zugrunde geht. Soll Technik als solche wirken, so muss sie die Kraft haben, zu täuschen, zu gaukeln. Sie muss dämonisch sein. Hexenkunst und Automatik schliessen einander aus. Erstere wendet sich an die Phantasie und will nichts weiter als Spuk und Zauber. Letztere wendet sich an den kühlen Verstand, und will nichts weiter als höchste Genauigkeit und höchste Geschwindigkeit. Jene löst eine spontane Spannung und eine gewisse nachwirkende Erregung aus, — diese verpufft wie Magnesium und giert und buhlt um den — Rekord. Paganini — Liszt, Sarasate — Godowsky! Den einen glaubte man die wildesten und tollsten Kapricen, weil man sich nichts erklären konnte. Die anderen hält man für sehr gescheit und glaubt ihnen auf den Ton; denn was sie geben, ist höchst zweckmässig und steht auf Gesetzen und logischen Gründen. Es berührt daher nicht weiter und lässt uns ruhig schlafen. Eine alte Karikatur der Lisztschen Teufelskünste kommt mir in den Sinn: Fliegende Finger, fliegende Hände, fliegende Arme, fliegende Haare, fliegende Rockschösse, — alles fliegt. Bei Godowsky fliegt nichts. Die égalité kann nichts anderes gebären als — égalité.

Bleibt die Musik und das Künstlerische. Hier messe ich mit eigenem Mass. Zweifellos: Godowsky spielt musikalisch, sofern man unter Musik ein feines Stricheln und Pinseln, die äussere Linienkunst, versteht. Aber Musik hat noch andere Seiten. Sie ist Klang und Farbe, — das ist ihre sinnliche Seite. Sie ist auch Gliederung und Aufbau, — das ist ihre architektonisch-plastische Seite. Sie ist ferner Ausdruck und Temperament, tiefstes Schauen und innerstes Gestalten, — das ist ihre seelische Seite. Ich muss sagen: Godowsky's Musik ist sehr klein und sehr — unbedeutend. Er gibt vielleicht entzückende Miniaturen, köstliche Einzelheiten von feinstem Silberfiligran, aber was will's gegenüber dem ungeheueren technischen Vermögen besagen?! Das Musikalische bleibt bestenfalls ein geschmeidiges, elegantes „jeu de mot". Ernstere Gedanken, gehaltvollere Vorstellungen vermag nur taube Begeisterung sich vorzutäuschen. Sein Spiel ist musikalisch-höfisch, glatt rasiert wie ein Hofmarschall, aber ebenso nichtssagend und ausdruckslos im Innern wie dieser physiognomisch im Äusseren. Das Instrument ward ihm zum Parkett. Darauf bewegt er sich aalglatt, tanzt gar zierlich, phrasiert geschickt, weiss zu schmeicheln und durch geschmackvolle dynamische Kontraste stets zu interessieren, — und fällt gewiss nie aus der Rolle, wird gewiss nie flach oder trivial. Aber die edle Linie, die schöne plastische Kantilene, das ruhige Ebenmass sich wölbender, spannender Bögen, oder gar Ausblicke, Weiten und Tiefen, — wer wüsste davon zu singen und zu sagen?! Die Musik der Intelligenz ist selten eine Musik des Herzens. Reale Nüchternheit liegt diesseits idealer Vorstellung. Richtet die Technik seine Musik, so zeugt seine eigene Musik wider ihn und seine Kunst. Beweis: seine Programme: Nippes, technische Kapricen, Etuden, Paraphrasen, — aus Anstand und zum Schein eine — Sonate. Bach, Beethoven in ihren grössten Manifestationen ängstlich gemieden, und von Liszt und Chopin nur das ausgesucht, was seiner Technik liegt. Was auf Gestaltungskraft, deklamatorisches Pathos, was auf Elan oder inneren Losbruch gestellt ist, bleibt ungespielt. Godowsky spielt zwar vielerlei, aber nicht vieles. Dies aber ergibt die höchste Einseitigkeit. Das Innere ist leer, die Kunst ist tot. Das Göttliche starb, das Spielerische lebt. Und damit sinkt der ganze technische Wunderbau in Trümmer. Der grosse Godowsky ist künstlerisch ein sehr kleiner Godowsky. Sicherlich, das Motorium absorbierte das Vorstellungshirn, die Technik frass das Beste: Seele und Geist, rhythmisches Leben und Weben. Herz und Hirn sind mechanisiert. Das Spiel umgibt eine ungeheure Kühle. Nirgends lebenspendende erwärmende Strahlen. Keine Sonne, die den eisigen Indifferentismus zum Schmelzen brächte. Die Temperamentlosigkeit ist das Verhängnis Godowsky's. So spielen Mumien, nicht Menschen. Fehlt die Fackel, der Loderbrand, der

Wille zur Kraft, zur inneren Grösse. Kein wuchtiges Zufassen, kein kühnes Draufgehen, flammendes Aufsteigen und Erklimmen der Spitzen und Höhen, — überall nur kluge Berechnung, ein ängstliches Ausdemwegegehen vor Ecken und Härten. Immer dasselbe Gesicht, immer dasselbe Auf und Nieder, die ewige Gleichmässigkeit instrumentell-harmonischer Töne, immer Austern, Austern. Nichts Wildes und Tosendes, nichts Qualvolles oder Beseligendes, — kein Jubel und Jammer, keine grimmigen Tatzen und Pratzen! Und nicht ein Funken Pathos, geschweige Humor! Wahrlich, diese Technik musste Himmel und Erde in Bewegung setzen! So ist sie weder ein Ereignis noch ein Erlebnis. Wer je einen Traum träumte, wer je von seinen Tönen „trunken“ ward, der stehe auf und rede, er sei Uhl oder Krei! Es gibt Leute, die behaupten, Godowsky sei der Anfang einer neuen Technik. Ich glaube, er ist das Ende. Ich wüsste nicht, was darüber hinaus noch möglich wäre. Höchstens: Automobilismus, Töff-Töff-Musik. Aber dann wehe uns und unserer grossen Tradition, wehe dem Geiste Liszts und Rubinsteins! — Aber die Welt jubelt und liegt ihm zu Füssen! Welche Welt? Die Massen werden immer jubeln, solange es zu staunen gibt, es sei denn, dass dereinst Ideen leichter wögen als blendende Mittel. Die ausgeleiertesten Koloraturen klangen noch stets törichten Sinnen berückender, als ein herzlich schlichter Gesang. Godowsky hat das Jahrhundert der Technik gebracht. Er ist ein Kind dieser Zeit. Und dieselbe Zeit wird ihn mit sich nehmen. Meteore leuchten auf, um in die Nacht der Vergessenheit zu vergehen und zu verwehen. Der denkende, der fühlende Hirnmensch bleibt abseits. Vielleicht musste er sein für eine — kommende Kunst. An der Bearbeitung der Chopinschen Etuden erkennt man den ganzen „Künstler“ Godowsky. Denn wer, der ihrer lebenden Schönheit bewusst, zerpflückt wohl taufrische Rosen und streift von Schmetterlingen den flimmernden Flügelstaub?!

Dagegen ist die Souveränität Godowsky's als Techniker nicht hinwegzuleugnen. Man gebe dem Könige, was des Königs ist. Es ist eine vollendete Tatsache: im Reich der Etude und Paraphrase herrscht er unbeschränkt und absolut. Es gibt keinen neben ihm, vielleicht auch keinen der Art nach ihm. Ob ihn sein Schicksal glücklich macht? Ich weiss es nicht. Sicher ist: Es gibt heiterere Himmel und hellere Sonnen. Der Parnassus der griechischen Phantasie lag an einem anderen Punkte als Godowsky's „Kunst“. An der Endlichkeit seiner beschränkten psychischen Fähigkeiten scheitert all seine Musik und all sein enormes Können . . .
. . . Denn die Technik allein tut's nicht, sondern der Geist, so mit und bei dem Kunstwerk ist. Das ist gewisslich wahr! — — —



BEETHOVENS WIDMUNGEN

von Dr. Carl Leeder-Wien

Fortsetzung

Dem regierenden Fürsten Josef Johann von Schwarzenberg, geboren 1769, widmete Beethoven 1801 das grosse Quintett in Es, op. 16, für Klavier und Blasinstrumente, das er 1797 komponiert hatte und selbst auch für Klavier und Streichquartett arrangierte. Der Fürst war einer der vornehmsten Mäcene der Musik gegen Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Er gehörte zu den adeligen Kunstfreunden, welche die Kosten jener grossen Aufführungen Händelscher Oratorien trugen, die van Swieten ins Werk setzte und die teils in einem Saal der kaiserlichen Hofbibliothek, teils im fürstlich Schwarzenbergschen Palais am Mehlmarkt veranstaltet wurden; in diesem fanden alljährlich auch andere grosse Konzerte, darunter die ersten Aufführungen der „Schöpfung" (19. Januar 1799) und der „Jahreszeiten" (24. April 1801) statt.[1]) Ein trauriges Familienereignis bringt den Fürsten, dessen liebenswürdiger Charakter gerühmt wird, uns noch näher. Der Bruder des Fürsten, Carl, nachmals Oberbefehlshaber der verbündeten Heere, war 1810 als österreichischer Botschafter in Paris und gab am 1. Juli zu Ehren der Vermählung des Kaisers Napoleon mit der Erzherzogin Marie Louise ein glänzendes Ballfest. Er hatte zu diesem Zweck im Garten des Botschaftshotels einen neuen Saal mit einer Galerie erbauen lassen. Der ganze kaiserliche Hof und die ersten Notabilitäten von Paris waren an dem Festabend versammelt. Unter den Gästen befand sich auch Fürst Josef, der in Privatangelegenheiten eben in Paris weilte, mit seiner Gemahlin Pauline und seinen Töchtern Eleonora und Marie Pauline. Eine auf der Galerie umgesunkene Kerze entzündete die Draperieen und blitzschnell stand der ganze hölzerne Bau in Flammen. Die Fürstin, selbst schon gerettet, vermisste in der ungeheuren Verwirrung ihre jüngere Tochter und stürzte sich suchend nochmals in das Flammenmeer. Am frühen Morgen fand man ihren Leichnam verkohlt, halb in einer Wasserlache liegend, am Ehering und an der Gürtelkette mit den

[1]) Hanslick, Geschichte des Konzertwesens S. 47, 48.

Namen ihrer Kinder kenntlich. Die kleine Prinzessin war, obgleich mit Brandwunden bedeckt, gerettet worden. Fürst Josef starb am 19. Dezember 1833.[1])

Der Fürstin Josefa Sofia von Liechtenstein, geborenen Landgräfin Fürstenberg, widmete Beethoven 1802 die erste der beiden Sonaten op. 27 — jene in Es. Von der Fürstin ist nur bekannt, dass sie 1776 geboren, sich am 12. April 1792 mit dem Fürsten Johann Josef von Liechtenstein vermählte, diesen nach einer langen glücklichen, mit vielen Kindern gesegneten Ehe überlebte und am 23. Februar 1848 starb.[2])

Um so bekannter, namentlich in der Kriegsgeschichte Österreichs ist ihr Gemahl, der verwegene Reitergeneral, der Abgott seiner Soldaten der von 1790 bis 1809 alle Feldzüge mitmachte, zum Rang eines Feldmarschalls aufstieg und wunderbarerweise in allen Schlachten, selbst im dichtesten Kugelregen, wo ihm mehrmals das Pferd unter dem Leibe erschossen wurde, unverletzt blieb. In den Feldzügen einer der ausgezeichnetsten Führer der österreichischen Armee, verhandelte er nach den Schlachten von Austerlitz und von Wagram mit Napoleon persönlich den Frieden, zog sich dann ins Privatleben zurück und genoss bis zu seinem Tode — 20. April 1836 — wegen seines glühenden Patriotismus und seines edlen, liebenswürdigen Charakters allgemeine Verehrung.

Ein besonderes Verdienst erwarb er sich als Kunstfreund, indem er den von seinem Vorfahren Hanns Adam Fürsten Liechtenstein gegründeten und allmählich zu einer Galerie angewachsenen Gemäldeschatz in den prachtvollen Palast in der Rossau zu Wien übertragen liess, durch zahlreiche, allerdings nicht immer glückliche Ankäufe ansehnlich vermehrte und in der liberalsten Weise dem Publikum zugänglich machte.[3]) Bekannt ist auch seine Liebhaberei für Ruinen, deren er, namentlich in der Umgebung der Brühl bei Wien, eine Anzahl baute.

Das zweite Klavierkonzert, op. 19 in B, das jedenfalls schon 1795, vielleicht noch früher komponiert war, erschien 1801 mit der Widmung an den k. k. Hofrat Carl Nicklas Edlen von Nickelsberg, gestorben in Wien als Hofrat der k. k. Hofkammer und Kommerzhofstelle am 15. März 1805[4]) und die Sonate in D op. 28, die ohne jeden Grund die Pastorale genannt wird, 1802 mit der Widmung an Josef Edlen von Sonnenfels, k. k. Hofrat und beständigen Sekretär der Akademie der bildenden Künste. Sonnenfels, 1733 in Nikolsburg geboren, hat sich durch seine Schriften und sein Wirken als Universitätsprofessor und als Hofrat bei der böh-

---

[1]) „Wiener Abendpost" vom 15. Sept. 1888.

[2]) Falke: Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein, nach dem auch das Folgende.

[3]) Waagen: Kunstdenkmäler in Wien.

[4]) Wiener Landesgerichtsarchiv.

mischen Hofkanzlei um die Förderung der Wissenschaften, Ausbildung der deutschen Sprache und Verbreitung der Aufklärung in Österreich sehr verdient gemacht und wurde vom Kaiser Franz in den Freiherrnstand erhoben. Ein unsterbliches Verdienst erwarb er sich dadurch, dass er, noch unter der Kaiserin Maria Theresia, in Österreich, den andern Staaten voran, die Aufhebung der Tortur durchsetzte. Mit grosser Vorliebe widmete er sich in seinen Mussestunden dem Studium der Mineralogie. Seine Sammlung kam später in das kaiserliche Mineralienkabinett. Er starb in Wien am 26. April 1817. Inwiefern Beethoven mit Nickelsberg und Sonnenfels in näherer Beziehung stand, konnte nicht erforscht werden. Dass erster ein „braver Klavierspieler" war und auch Violoncell spielte, erfahren wir aus dem „Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag. 1796."

Im Herbst 1806 verbrachte Beethoven einige Zeit bei dem Fürsten Carl Lichnowsky auf Schloss Grätz bei Troppau und besuchte von da mit dem Fürsten eines Tages den k. k. Kämmerer Franz Grafen Oppersdorf auf dessen Schloss bei Grossglogau. Der Graf, 1778 geboren, reich begütert und mit vielen österreichischen Adelsfamilien verwandt oder befreundet, war ein eifriger Musikliebhaber, hielt auf seinem Schloss eine eigene wohlgeschulte Kapelle und liess von ihr Beethovens D-dur Symphonie dem Komponisten vorspielen. Im Juni 1807 bestellte er bei Beethoven eine Symphonie, zahlte sogleich im voraus 200 fl. und im folgenden Jahr weitere 150 fl., erhielt aber erst sieben Monate später (im November 1808) von Beethoven statt der Symphonie — ein Entschuldigungsschreiben: „Noth habe ihn gezwungen, die für den Grafen geschriebene und noch eine andere Sinfonie [offenbar die fünfte und sechste] an Jemand andern zu veräussern. Oppersdorf werde aber diejenige, welche für ihn bestimmt sei, bald erhalten." Oppersdorf erhielt endlich die schon im Sommer 1806 (also noch vor einem Auftrag des Grafen) komponierte vierte Symphonie in B gewidmet, die aber erst im März 1809 erschien, nachdem sie schon im Winter 1807/8 öffentlich aufgeführt worden war.

Das auffallende Vorgehen Beethovens erklärt sich vielleicht am ehesten dadurch, dass er eben damals — wie wir später sehen werden — das höchste Interesse hatte, sich die Gunst so bedeutender Mäcene, wie es der Fürst Lobkowitz und der Graf Rasumowsky waren, denen er die fünfte und sechste Symphonie widmete, durch die Widmung grosser Werke möglichst zu sichern. Beethoven mochte auch jede Erinnerung an jenen Besuch in Grossglogau, der kurz vor seinem Zerwürfnis mit dem Fürsten Lichnowsky stattgefunden hatte, peinlich sein; in dem obigen Entschuldigungsschreiben bricht auch wirklich der Groll über die damals erlittene Beleidigung hervor. Den Grafen Oppersdorf verdross aber natürlich der Vorgang und dies um so mehr, als die B-dur Symphonie keinen befriedigen-



den äusseren Erfolg hatte; ein Rezensent äusserte sich nach der ersten Aufführung: „Beethoven habe eine neue Sinfonie geschrieben, die höchstens seinen wütendsten Verehrern gefallen habe.“ Die Nachwelt hat über das Werk anders geurteilt als jener weise Thebaner. Beethoven erhielt vom Grafen Oppersdorf, der am 21. Januar 1818 starb, keinen weiteren Auftrag, trat auch mit ihm nie wieder in Verbindung, selbst nicht, als er 1811 wieder auf Schloss Grätz zum Besuch der Lichnowskyschen Familie weilte.

Mit George Thomson in Edinburgh, dem grossen Förderer guter Musik und Wiedererwecker schottischer Nationallieder, für den Beethoven (nach Thayers Angabe) die Variationen op. 105 und 107 in den Jahren 1818—1820 schrieb, stand der Meister viele Jahre in geschäftlichem Verkehr, da dieser bei ihm viele Kompositionen bestellte, von denen 25 schottische Lieder, von Beethoven harmonisiert, als op. 108, überdies aber noch eine sehr grosse Anzahl irischer, schottischer und wallisischer Lieder, von ihm bearbeitet, in den Jahren 1810—1816 in Edinburgh erschienen sind. Beethoven liebte diese Arbeiten, die ihn wenig anstrengten und gut bezahlt wurden.

Wir sollten hier noch die Namen einiger Personen anschliessen, an die Widmungen gerichtet wurden, die mit wahrer Freundschaft nichts zu tun hatten; da aber diese Widmungen bereits in den Abend von Beethovens Leben fallen, wo selbst die von pekuniärem Interesse diktierten Widmungen unter Umständen auftreten, die unsere höchste Teilnahme erregen, so wenden wir uns hier wieder zu Beethovens Jugend zurück und versparen die ersten auf den Zeitpunkt, wo wir an der Hand jener Widmungen, bei denen Liebe und Freundschaft dem Meister die Feder führte, bis zum schattenvollen Ausgang seiner irdischen Wanderung gelangt sein werden.

Die älteste der freundschaftlichen Widmungen führt uns in das Haus der Familie Breuning in Bonn.

Nach einer freudlosen ersten Jugend, in der der kurze Aufenthalt in Wien 1787 fast der einzige Lichtblick gewesen war, fand Beethoven in Bonn Zutritt in das Haus der Witwe des Hofrats Emanuel von Breuning,[1]) indem er deren Sohn Lorenz (Lenz) und später auch die einzige Tochter Eleonore — geboren 1772 — im Klavierspiel zu unterrichten bekam. Hier wurde er bald wie ein Kind des Hauses gehalten, empfing seine erste gesellschaftliche Bildung und wurde mit der deutschen Literatur bekannt. Die verwitwete Hofrätin Helene war ihm eine zweite Mutter, und innige Freundschaft verband ihn mit Eleonore und deren Brüdern Steffen und Lenz. Schon damals zeigte er öfters heftige Launen; in solchen Fällen hatte die Hofrätin über ihn noch am meisten Gewalt;

[1]) Thayer. — Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause.

wenn aber auch ihr Zureden nichts half, pflegte sie zu sagen: „Lasst ihn, er hat wieder seinen Raptus!" Aus gleicher Ursache scheint ein Zwist zwischen ihm und Eleonore in der letzten Zeit seines Aufenthalts in Bonn entstanden zu sein. In zwei herzlichen Briefen (November 1793 und Mai oder Juni 1794) klagt er sich mit übertriebener Reue seines damaligen „so verabscheuungswürdigen" Betragens gegen sie an und bittet um die Fortdauer ihrer Freundschaft. Der Zwist kann gar nicht bedeutend gewesen sein, denn noch am 1. November 1792, also fast im Augenblick der Abreise Beethovens von Bonn, hatte ihm Eleonore ins Stammbuch[1]) geschrieben:

Freundschaft mit dem Guten
Wächset wie der Abendschatten
Bis des Lebens Sonne sinkt. (Herder.)
Ihre wahre Freundin Eleonore Breuning.

Mit dem ersten Briefe sendet er Eleonore die ihr gewidmeten Variationen über das Thema aus Figaro: Se vuol ballare Signor contino; es möge „eine kleine Wieder Erweckung jener Zeit sein, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte"; zugleich bittet er, sie möchte ihm wieder eine von ihrer Hand gestrickte Weste von Hasenhaaren senden, „um sagen zu können, dass er etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze". Im zweiten Schreiben dankt er ihr aufs lebhafteste für die schöne von ihr gearbeitete Halsbinde und sendet ihr wieder eine Anzahl Variationen und ein Rondo in G-dur für Klavier nnd Violine.

Das schöne Verhältnis Beethovens zu Eleonore erlitt auch keine Änderung, als sie sich mit Dr. med. Wegeler vermählte, mit dem sie lange in glücklicher Ehe lebte. Wegeler war als armer Student aus den Niederlanden nach Bonn gekommen und hatte sich allmählich zu einer sehr angesehenen Stellung emporgearbeitet; er war mit Beethoven schon, als dieser noch in Bonn lebte, eng befreundet und blieb es bis zu dessen Tode. Als Freund und Arzt genoss er immer Beethovens grösstes Vertrauen. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst erwarb sich Wegeler durch die Notizen über Beethoven, die er nach des Meisters Tode herausgab.

Wenn sich das schöne Wort Ovids: „Ich weiss nicht, mit welcher Süssigkeit der heimatliche Boden alle anzieht und sie seiner nicht vergessen lässt" an Beethoven in hohem Grade bewahrheitete, so trug dazu gewiss nicht wenig das Bewusstsein bei, dass für ihn in der alten Heimat zwei treue Herzen schlugen: Wegeler und Eleonore.

Ein Freund und Wohltäter Beethovens schon in der Bonner Zeit war

---

[1]) Nottebohm, Beethoveniana S. 138.

Ferdinand Ernst Graf Waldstein,[1]) damals Liebling und beständiger Gefährte des Kurfürsten von Köln, Erzherzogs Maximilian Franz, später Komtur des deutschen Ordens zu Virnsberg. Er war acht Jahre älter als Beethoven. Nicht nur Liebhaber der Tonkunst, sondern auch ausübender Musiker, ahnte er in dem armen Bonner Organisten den künftigen Tonheros, besuchte ihn oft, schenkte ihm einen Flügel, unterstützte ihn auch sonst, jedoch — um Beethovens Zartgefühl zu schonen — unter dem Vorgeben, es seien Unterstützungen von Seiten des Kurfürsten, und wirkte überhaupt sehr günstig auf die Entwicklung von Beethovens Talent. Er war es auch wahrscheinlich, der dem aus England zurückkehrenden Haydn in Bonn vorschlug, Beethoven als Schüler anzunehmen und den Empfehlungsbrief des Kurfürsten auswirkte, mit dem sich — wie dem Verfasser der alte Kriminalrat Duscher als Augenzeuge mitteilte — Beethoven in Wien bei Haydn einführte. Zwei Jahre nach Beethovens Abgang von Bonn entzweite sich Waldstein, der ein eifriger Patriot war, mit dem Kurfürsten, weil dieser, obgleich österreichischer Erzherzog und Oheim des deutschen Kaisers Franz II., eine antikaiserliche Politik trieb. Waldstein erhielt durch Vermittlung seines Freundes, Ludwig Fürsten Starhemberg, österreichischen Gesandten am Londoner Hofe, von der englischen Regierung die Erlaubnis, in Hannover ein Freikorps zu werben, mit dem er dann als Oberst in englische Dienste trat. Er glaubte damit auch seinem Vaterlande, in dem sich ihm wegen Überfülle an fremden Offizieren keine Aussichten boten, erspriesslich dienen zu können, da die englische Regierung damals die gleichen politischen Ziele verfolgte wie der Kaiser. Später erwirkte er, da seine Brüder keine Kinder hatten, Dispens von seinen Gelübden und vermählte sich 1812 mit Maria Isabella Gräfin Rzewnska; doch auch seine Ehe blieb kinderlos und er schloss bei seinem Tode im Jahre 1823 die Duxer Linie des Hauses Waldstein. Seine Gemahlin war schon 1818 aus dem Leben geschieden.[2])

Fürst Ludwig Starhemberg entwirft von ihm in seinem Tagebuch eine interessante Schilderung.[3]) Er schreibt: „Graf Ferdinand Waldstein ist von meinem Alter, wohlgestaltet, doch etwas zu beleibt. Er besitzt viel Geist und eine sehr umfassende wissenschaftliche Bildung . . . Er ist Lebemann, weiss schmackhafte Mahlzeiten und gute Weine zu schätzen. Vorzüglicher Musiker, improvisiert er am Klavier in wahrhaft entzückender Weise. Er ist ein trefflicher Gesellschafter, zuverlässiger und aufopfernder Freund, gemüthsvoll, in seinem Urtheile mild. Hinsichtlich der Politik ist es kaum möglich, besser gesinnt zu sein. Ich liebe ihn wie einen Bruder.

---

[1]) Nach Thayer. I, 179, 180.
[2]) Hopf: Histor.-geneal. Atlas.
[3]) Wiener Zeitung v. 22. Januar 1889 nach Graf Thürheims Lebensskizze.

Alles was ich habe, werde ich stets gern mit ihm theilen. Es ist unmöglich, einen besseren und ehrenhafteren Charakter zu finden." Beethoven schrieb für ihn über ein von Waldstein komponiertes Thema die Variationen in C-dur, die 1794 erschienen und widmete ihm 1805 die grosse Sonate in C-dur op. 53.[1])

Von den in Wien gewonnenen Freunden kommen zunächst in Betracht Beethovens Lehrer Joseph Haydn[2]) und Salieri. Haydn hatte den jungen Beethoven schon im Juli 1792 auf der Rückreise von London in Bonn gesehen. Das kurfürstliche Orchester hatte damals Haydn in Godesberg ein Frühstück gegeben; Beethoven legte bei dieser Gelegenheit dem Altmeister eine von ihm komponierte Kantate, von der man nichts weiter weiss, vor. Haydn hatte sie gelobt und Beethoven zu fortgesetzten Studien ermuntert. Vielleicht war schon damals Haydn — etwa durch den Grafen Waldstein — angegangen worden, den Unterricht Beethovens in der Komposition weiter zu führen. Als Beethoven anfangs November 1792 nach Wien kam und Haydn ein Empfehlungsschreiben des Kurfürsten Erzherzog Maximilian übergab, übernahm Haydn sofort den Unterricht, der ohne Unterbrechung bis Ende 1793 fortgesetzt wurde.

Es war ein Glück für Beethoven, dass er gleich beim Eintritt in die Kaiserstadt einen Lehrer fand, der damals nicht nur der grösste und angesehenste Komponist war, sondern ihm auch durch seine Verbindungen Eintritt in höhere musikalische Kreise und Schüler verschaffen konnte. Letzteres war um so wichtiger, als Beethoven nur seinen kargen Gehalt als kurfürstlicher Organist bezog und auch diesen bald verlor, da der Kurfürst aus seinem Lande flüchten musste. Das Verhältnis zwischen Haydn und Beethoven war die erste Zeit ein recht freundliches, auch ausser den Lehrstunden; Beethoven traktierte zuweilen seinen Meister mit Kaffee oder Schokolade, dieser machte seinen Schüler in der Musikwelt bekannt, nahm ihn 1793 zu einem Besuch nach Eisenstadt mit und wollte ihn auch zu seinem Gefährten nach London machen. Das Vertrauen Beethovens zu Haydn bekam aber bald einen Stoss, als er durch den Komponisten Schenk erfuhr, dass Haydn in seinen Studienheften Fehler hatte stehen lassen, was Beethoven bewog, sogleich heimlich Unterricht bei Schenk zu nehmen;[3]) noch schlimmer wurde es, als Beethovens erste Trios beim Fürsten Lichnowsky in Haydns Gegenwart aufgeführt wurden, letzterer darüber viel Schönes sagte, aber doch riet, das c-moll Trio nicht herauszugeben. Dies machte auf Beethoven einen bösen Eindruck, da er — gewiss mit Recht — eben dieses Trio für das schönste hielt. Neid sprach gewiss

[1]) Thayer. I, 285. — Nottebohm Verzeichnis.
[2]) Hauptsächlich nach Thayer.
[3]) Schindler. I, 27—29.

nicht aus Haydns Mund, wie Beethoven wähnte. Der Meister, der neidlos Mozarts Genie erkannt und bewundert hatte, der so hoch stand, konnte Beethoven, der erst am Beginn seiner Laufbahn war, unmöglich beneiden. Allerdings hatte er bald Beethovens Genie begriffen und sich hierüber schon zu Anfang 1793 in einem Brief ausgesprochen; eben deshalb mochte er es auch mit manchen Fehlern, die Beethoven in seinen Studienheften beging, minder streng nehmen. Was das Trio betraf, gestand er später Ries, er habe nicht geglaubt, dass es so schnell und leicht werde verstanden und vom Publikum günstig aufgenommen werden, und hatte er darin Unrecht? Beethoven gab die Trios erst zwei Jahre später heraus und doch geschah es, dass ihm Leopold Kozeluch, der aufgeblasene Klaviermeister der ersten Gemahlin des Kaiser Franz, eben dieses c-moll Trio vor die Füsse warf. Zu einem Bruch zwischen Haydn und Beethoven kam es nicht; jener pflegte Beethoven immer den Grossmogul zu nennen, Beethoven hinwiederum liebte es, zuweilen über Haydns Tonmalereien humoristische Bemerkungen zu machen, aber das tat ihrer wechselseitigen Wertschätzung keinen Eintrag und wenn auch zeitlebens Mozart und Händel und nach ihnen Bach die Lieblinge Beethovens waren, äusserte er sich doch auch über Haydn oft in Ausdrücken höchster Anerkennung. Damit steht denn auch nicht im Widerspruch, dass Beethoven, als er im März 1796 seine drei Klaviersonaten op. 2 Haydn widmete, sich durchaus nicht in der Widmung Schüler Haydns nennen wollte und sogar äusserte, er habe von Haydn nichts gelernt; dagegen stimmen dazu die Worte,[1]) die er auf dem Totenbett zu Hummel über eine Radierung, Haydns Geburtshaus darstellend, sprach: „Sieh, lieber Hummel, das Geburtshaus von Haydn; heute habe ich es zum Geschenk erhalten, es macht mir grosse Freude; eine schlechte Bauernhütte, in der ein so grosser Mann geboren wurde."

Als Joseph Haydn 1794 wieder nach England reiste, empfahl er Beethoven seinem Freunde, dem Domkapellmeister Johann Georg Albrechtsberger zur Unterweisung im Kontrapunkt und in der Fuge. Beethoven betrieb diese Studien über ein Jahr lang und nahm dann Unterricht in der dramatischen Komposition bei dem Hofkapellmeister Antonio Salieri.

Albrechtsberger war zur Zeit, als Beethoven bei ihm Lektionen nahm, schon 65 Jahre alt und stand als Musikgelehrter, Komponist zahlreicher Kirchenwerke und Verfasser eines grossen Werkes über Generalbass, Harmonielehre und Kontrapunkt in hohem Ansehen. Ernst von Natur und trocken, wie uns heute seine Messen anmuten, wird er seinen Unterweisungen nicht viel Reiz verliehen haben. Für Beethovens Kompositionen hatte er entschieden kein Verständnis. Er war ein Gesinnungsgenosse jener Leute, von denen der alte Dolezalek, sein ehemaliger Schüler, an-

[1]) Schindler. II, 197.

fangs der vierziger Jahre vorigen Jahrhunderts zum Verfasser sagte: „Als wir Beethovens erste Trios und Quartetten spielten, schlug man uns die Notenblätter von den Pulten"; Dolezalek fügte hinzu: „Jetzt sind diese Werke allbeliebt, und so wird man auch Beethovens letzte Werke, von denen man jetzt nichts wissen will, später begreifen und lieben." Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass Beethoven seine Studien bei Albrechtsberger mit Ernst und Eifer betrieb. Angenehmer werden ihm freilich die Unterrichtsstunden bei dem humorvollen Salieri gewesen sein.

Antonio Salieri[1]) war 1750 zu Legnano im Venetianischen geboren; das Glück führte den 16jährigen armen, aber vielversprechenden Jüngling in Venedig mit dem kaiserlichen Kammerkompositor Florian Gassmann, dem Liebling Kaiser Josefs II., zusammen, der ihn mit sich nach Wien nahm und dort väterlich für seine musikalische und sonstige Ausbildung sorgte. Nach Gassmanns Tode wurde Salieri, der bereits acht Opern mit günstigem Erfolg geschrieben hatte, 1774 zum Kammerkompositor und Kapellmeister der italienischen Oper in Wien und 1788 zum Hofkapellmeister ernannt; der Direktion der Oper wurde er 1792 ehrenvoll enthoben und diese Stelle seinem Lieblingsschüler Josef Weigl verliehen. Salieri blieb fortan und bis kurz vor seinem am 7. Mai 1825 erfolgten Tode als Hofkapellmeister und Komponist in regster Tätigkeit und erfreute sich in beiden Beziehungen der allgemeinsten Anerkennung. Insbesondere waren es seine Opern, die ihm einen europäischen Ruhm und ein bedeutendes Einkommen verschafften und es verdient, bemerkt zu werden, dass Gluck es war, der mit Salieri eng befreundet ihm Eingang in Frankreich verschaffte, indem auf seine Empfehlung Salieri von der grossen Oper in Paris 1784 den Auftrag zur Komposition der Oper „Les Danaïdes" bekam, die mit grosser Pracht und glänzendem Erfolg aufgeführt wurde. Im ganzen schrieb Salieri ca. 40 Opern, von denen „Palmira", „La grotta di Trofonio" und „Axur ré d'Ormus" die berühmtesten sind. Die letztgenannte, die Mosel für „die vortrefflichste aller italienischen ernsten Opern, selbst Mozarts Titus inbegriffen", erklärt, wurde im Januar 1788 zur Vermählung des Erzherzogs (nachmaligen Kaisers) Franz mit Elisabeth von Württemberg aufgeführt und 1813 in Paris mit einem Aufwand von 40000 Frcs. in Szene gesetzt.

Salieri genoss auch als Lehrer der Tonkunst einen bedeutenden, verdienten Ruf; zu seinen zahlreichen Schülern gehörten unter andern Hummel, Moscheles und Franz Schubert. In seinem Privatleben war er ein zärtlicher Gatte und Vater, wohltätig, gefällig, ein willkommener Gast im Kreise seiner Freunde, die der kleine Mann mit dem bräunlichen Gesicht und den lebhaften schwarzen Augen durch seinen Scherz und Witz und

[1]) Seyfried: Leben Salieri's.

durch den Vortrag der vielen launigen Duette, Terzette und Kanons, die er auf seinen langen Spaziergängen dichtete und komponierte, jederzeit in die heiterste Stimmung zu versetzen wusste. Jahrelang gab er jede Woche an drei Tagen von 9 bis 1 Uhr jungen Talenten beiderlei Geschlechts unentgeltlichen Unterricht in Gesang, Generalbass und Komposition. Sein dankbares Gemüt zeigte er, indem er 1821 zur Feier des 50jährigen Bestehens des von Gassmann gegründeten Pensionsinstitutes Gassmanns Oratorium „La Betulia liberata“ zeitgemäss umarbeitete und so zur Aufführung brachte. Nur von einem Vorwurf konnten den so liebenswürdigen Mann selbst seine besten Freunde nicht freisprechen, von dem Vorwurf der Eifersucht auf Mozarts Genie, die, da Salieri bei Kaiser Josef alles galt, wohl die Hauptursache war, dass Mozart gerade bei den wichtigsten Anlässen vom kaiserlichen Hof ignoriert wurde.

Beethoven widmete seinem Lehrer in der dramatischen Komposition merkwürdigerweise kein dramatisches Werk, wohl aber die schönen drei Violinsonaten op. 12, die im Januar 1799 erschienen und ehrte ihn noch überdies, indem er Salieri's 1798 komponierten Oper „Falstaff ossia le tre burle“ und zwar dem Duett „la stessa, la stessissima“ das Thema zu 10 Variationen entnahm, die ebenfalls 1799 erschienen. Er bewahrte auch für ihn zeitlebens hohe Achtung und dass Salieri dieses Gefühl erwiderte, zeigte er 1813. Am 8. Dezember dieses Jahres führte nämlich Beethoven im grossen Universitätssaal zum Besten der in der Schlacht bei Hanau verwundeten Österreicher und Bayern nebst seiner ganz neuen A-dur Symphonie die „Schlacht bei Vittoria“ oder, wie sie auf dem Programm hiess, „Wellingtons Sieg“ auf, wobei alle damals in Wien befindlichen namhaften Künstler, einheimische und fremde, mitwirkten und auch der erste Hofkapellmeister es nicht unter seiner Würde fand, unter Beethovens Oberleitung den Trommeln und Kanonaden den Takt anzugeben. Gegenwärtig werden von Werken Salieri's nur noch einige Offertorien in der Burgkapelle aufgeführt, die, namentlich das Miserere, bei grösster Einfachheit eine eigentümliche Schönheit zeigen; alles andere ist verschollen und vergessen; die Messen und das Requiem liegen auf dem Dachboden des Archivs der Burgkapelle, die Opern vielleicht in einigen Theaterbibliotheken und im Archiv des Vereins „Haydn“, dem Salieri testamentarisch seine sämtlichen dramatischen Tonwerke in der Originalhandschrift hinterlassen hatte, und mit den Werken ist auch der ehedem so gefeierte Meister so ziemlich vergessen.

Weitere Kapitel folgen später



POESIE UND MUSIK DER MINNESINGER

Von Richard von Kralik-Wien

Ich möchte in stärkerer Weise, als es bisher geschehen ist, unserer modernen Musik eine Anregung vermitteln, die ihr, wie ich glaube, nicht unzeitgemäss kommt. Wenn nicht alles trügt, so ist unsere musikalische Entwicklung auf einer Höhe angelangt, die nicht mehr zu überbieten ist. Richard Wagner, der typische Künstler des 19. Jahrhunderts, bezeichnet sowohl diesen Höhepunkt, wie die Umkehr. Das Bestreben, das Orchester zu vergrössern und zu vervielfachen, die Polyphonie zu steigern, den Ausdruck der feinsten psychischen Regungen und Schattierungen zu vertiefen, alles, auch das Unsagbarste zu sagen, musste endlich eine Grenze finden, über die hinaus zu gehen dem ästhetischen Mass nicht mehr gestattet ist; denn die Bäume können und dürfen schon aus ästhetischen Gründen nicht bis in den Himmel wachsen, sonst wendet sich das ermüdete Auge von ihnen ab und fängt an, die unaussprechliche Schönheit der Gänseblümchen zu entdecken und zu würdigen.

Wenn wir über Richard Wagner hinausgehen wollen, und das dürfen wir mit dem Recht des Lebenden, so kann es nicht durch Überbietung des Unüberbietbaren, des bereits vollkommen Ausgeschöpften geschehen, sondern durch Fortsetzung jener von ihm angebahnten Wege, die noch aussichtsvolle Perspektiven gewähren. Diese Wege liegen aber nach der Seite der Vereinfachung, der Typisierung, sie führen aus dem geschlossenen Zollgebiet des absoluten Musikalismus in die freien Grenzstaaten der Poesie, der Kultur, der nationalen und sozialen Bildung.

Das ist, wie mich dünkt, auch der eigentliche Sinn des „Falles Nietzsche“: ein verzweifeltes, dunkles Streben nach einer einfacheren, helleren Kultur, nach einem mehr mozartischen, weniger gotischen Wagner, die Erkenntnis, dass die Genialität nicht immer in der Häufung, in der Verwickeltheit, sondern in der fast banal scheinenden Klarheit liegt. Und gerade in diesem Kernpunkt seiner Bedeutung wird Nietzsche heute eben so unglaublich missverstanden, wie Richard Wagner trotz seiner ungeheuren Wirkung in seinem Wesen missverstanden wurde.

Richard Wagner ist zum modernsten und wirkungsreichsten Künstler geworden, indem er in die romantische Vergangenheit unserer Kultur

zurückgegriffen hat; er hat unser Kunstideal an dem der Antike und des Mittelalters gemessen, und dadurch nach Form und Stoff korrigiert. Ganz mit Recht: wenn man eine Pflanze veredeln will, muss man an der Wurzel, am Stamm, aber nicht an der Blüte oder an der Frucht ansetzen.

Auch meine Absicht ist nicht auf Abgetanes und Totes gerichtet, sondern auf die Belebung der Gegenwart. Ich steige nicht in die Schattenwelt hinab, um dem Leben den Rücken zu kehren, sondern im Gegenteil, um von dort einige verschüttete Lebensquellen und Jungbrunnen wieder, vom Schutt der Jahrhunderte befreit, an das Tageslicht zu leiten, um der mütterlichen Wala guten Rat für Gegenwart und Zukunft abzulisten.

Trotz unserer ausgezeichneten Dichter und vorzüglichen Komponisten darf uns doch unsere Kunstübung nicht so vollkommen dünken, wie etwa jene der Griechen und der Minnesinger, wo Wort und Weise aus demselben Keim zu einer einzigen Blüte von vollkommener Harmonie entsprosste, wo kein anderer als der Dichter für berechtigt galt, zu „komponieren", wo kein anderer als der Musiker dichten durfte. Hier bedeutet selbst das Werk Richard Wagners nur einen Beginn notwendiger Reformation; denn selbst bei ihm stehen der Dichter und der Musiker sich wohl noch zu selbständig gegenüber. Nur das Volkslied ist heute noch ein zurückgedrängter Zeuge ehemaliger einheitlicher Kunstübung. Was ist aber unser Volkslied? Es ist nichts anderes als die alte grosse lyrische Kunst, die sich seit dem 14. Jahrhundert, seit dem Absterben der nationalen klassischen Kultur, seit dem Einbruch der Gelehrsamkeit in Poesie und Musik, als verkanntes Aschenbrödel von Stadt und Burg und Königshof auf Feld und Weide und Gebirge zurückgezogen hat. Heil uns, dass es daselbst noch blüht und klingt und duftet! Aber mehr noch als dies Aschenbrödel müssten wir die einstige Prinzessin schätzen. Doch wehe, nur mehr Fetzen ihres goldenen Prachtgewandes sind uns von all ihrer Herrlichkeit geblieben! Nun sei es! Da hilft kein Klagen. Da muss zugegriffen werden! Was sich noch von jener alten königlichen Musenpracht aus der Antike unter altem Gerümpel vorgefunden hat, habe ich vor kurzem gesammelt und restauriert.[1]) Aus der Minnesingerzeit ist verhältnismässig mehr erhalten. Daraus will ich nunmehr hier einige Proben vorlegen.

Wie sind uns die Melodieen der Minnesinger erhalten? Die meisten Handschriften geben nur den Text, gerade so, wie uns auch die griechischen Handschriften mit wenigen Ausnahmen die ursprünglich notwendig zu den Gedichten und dramatischen Gesängen gehörigen Noten unterschlagen. Abgesehen von kleineren Handschriften geben uns besonders

[1]) Altgriechische Musik. Theorie, Geschichte und sämtliche Denkmäler, bearbeitet von R. v. K. Stuttgart und Wien 1900.

zwei grosse, eine Jenaer und eine Kolmarer, ein ziemlich reiches Notenmaterial, das im ganzen für jeden leicht zu lesen ist, der nur ein wenig mit der Notation des kirchlichen Chorals vertraut ist. Sie geben freilich nur die einstimmige Melodie, keine Begleitung, obwohl, wie wir wissen, zur Zeit der Minnesinger sowohl eine instrumentale wie vokale Mehrstimmigkeit bekannt war und geübt wurde. Bei vokaler Mehrstimmigkeit kannte man schon seit dem 12. Jahrhundert drei- bis vierstimmige Polyphonie. Wie der französische Roman von den Haimonskindern im 13. Jahrhundert erzählt, intonierte eine Stimme die Melodie, den Tenor, eine oder zwei andere improvisierten einen Kontrapunkt dazu, und ein Bass bourdonnierte das Fundament. Bei instrumentaler Begleitung spielte die Fiedel, die Viola die Hauptrolle; sie war dreisaitig, aber ohne Steg, so dass alle Saiten zugleich ertönten, wenn der Bogen über sie hinfuhr. Auf der obersten Saite griff der Sänger die Melodie oder eine Begleitungsstimme zu derselben, während die beiden unteren Saiten in der Art des Dudelsacks oder der Bettlerleier Grundton und Quint miterklingen liessen. Die Bearbeitung eines Tanzliedes des Fürsten Wizlaw von Rügen[1]) mag davon eine Vorstellung geben. Wenn man die Begleitung um eine Quinte erhöht, die Melodie eine Quarte tiefer singt, lässt es sich zur Not auch auf einer modernen Viola ausführen.

In den weiter folgenden Harmonisierungen der alten Melodieen strebe ich nicht nach dem undankbaren Ziel, altertümliche Satzweise nachzuahmen; ich will nichts weiter, als die natürlichste, notwendigste Einkleidung derselben geben; ich will sie uns nicht entrücken, sondern uns annähern, uns aneignen. Ich tue es mit ähnlichem Recht, wie jedes Jahrhundert sich ja auch den alten Choralschatz eigentümlich vermittelt.

Es ist sehr bedauerlich, dass wir aus der Frühlingsblüte des Minnesangs viel weniger Proben erhalten haben, als aus seiner späteren Zeit; das kommt daher, weil unsere Sammlungen erst spät, nicht vor Beginn des 14. Jahrhunderts, angelegt wurden. So haben wir z. B. von Walther von der Vogelweide nur eine einzige Melodie, die ihm mit ziemlicher Gewissheit zugeschrieben werden kann. Diese kostbare Reliquie[2]) ist in der Colmarer Handschrift erhalten und einem späteren Text unterlegt. Es ist nämlich eine Spruchweise, die Walther, ihr Erfinder, selber häufig angewendet hat, und die dann auch von seinen Nachahmern, den Meistersingern, gebraucht wurde. Die Melodie ist ungemein schlicht, und ich begreife es, wenn ein in anderen Kunstidealen Aufgewachsener nichts Besonderes an ihr findet. Wie soll etwa jemand, der in Renaissanceformen aufgewachsen ist, beim ersten Blick, ohne Vorbereitung, ohne Hinleitung,

---

[1]) Siehe Musikbeilage No. 1.
[2]) Siehe Musikbeilage No. 2.

ein gotisches Werk verstehen! Das Schöne unserer Weise liegt in der Einfalt, der vollkommenen Angemessenheit; es ist wie reinstes Quellwasser ohne jeden Beigeschmack. Es soll ja keine Musik an sich sein, nur die Art, wie in gehobenem und gemessenem Vortrag die Strophe eindrucksvoll und künstlerisch zum Ertönen gebracht wird.

Man pflegt in der Poesie der Minnesinger gewöhnlich scharf zwischen Spruch und Lied zu unterscheiden. Nur dieses soll „gesungen", jener dagegen „gesagt" worden sein. Aber unsere Melodieen beweisen, dass alles ohne Ausnahme gesungen wurde, auch die Sprüche, selbst dann, wenn diese mehr betrachtenden und lehrhaften als rein lyrischen Charakter haben. Der Unterschied liegt nur darin, dass der Spruch in einer einzigen Strophe abgeschlossen ist, deren Form aber dann für unbegrenzt viele Sprüche verwendet werden darf; das Lied besteht aus mehreren Strophen, deren Form aber wenigstens in der guten Zeit nur einmal und dann nicht wieder gebraucht wurde.

Die Form der Minnesingerstrophe ist in der Regel dreiteilig: zwei in Form und Melodie gleiche Stollen, und ein Abgesang, der gewöhnlich nach einem kontrastierenden Anfang eine Wiederholung des Stollens enthält. Ein Musterbeispiel ist auch die Strophe Hermans von Damen.[1])

Diese Weise ist auch durch die Tonart charakteristisch; es ist nicht unser reines Dur, sondern ein Dur mit kleiner Septime, eine Mischung von C-dur und F-dur, ein F-dur, das in C schliesst, oder ein C-dur, das sich nach F-dur hinneigt. Es ist die Tonart, die bei den Griechen die jonische, im Mittelalter die mixolydische hiess, der achte Kirchenton.

Das gehört nämlich auch zu den Vorzügen jener alten Musik, nicht nur der Musik der Minnesinger, sondern auch der Musik der Griechen, ja überhaupt aller Musik mit Ausnahme unserer modernen, dass sie über sieben charakteristisch verschiedene Haupttonarten gebietet, nicht nur über zwei, oder eigentlich nur anderthalb wie wir; denn unser Moll ist auch schon kein reines Moll mehr, sondern durch Harmonie und Melodie ein halbes Dur geworden. Jenen Reichtum haben wir erst seit etwa zwei Jahrhunderten ganz verloren gehen lassen. Es ist aber für den Kenner jenes ursprünglichen und rechtmässigen Erbschatzes der Musik ein interessantes Schauspiel, zu verfolgen, wie krampfhaft die neuere Zeit, wie besonders zuerst die modernen Italiener und Skandinavier wieder nach einer Erweiterung unserer allzu engen Tonartenpraxis streben und jagen, und es müde sind, aus der Flucht vor dem Dur nur in die Arme des Moll und umgekehrt zu fallen. Die Schwierigkeit einer gesunden Wiedergeburt des vollen Reichtums liegt darin, dass die Theorie jener Siebenzahl der Tonarten verloren gegangen ist und weder von den Erforschern der antiken

[1]) Siehe Musikbeilage No. 3.

Musik, noch von jenen des Mittelalters und der Renaissancemusik gefunden wurde.

Ich meine allerdings dem Kern der Sache etwas näher gekommen zu sein, was ja kein Wunder wäre, wenn man sich mit vielleicht einseitigem Interesse einem Problem hingibt; und ich werde vielleicht noch einmal um Erlaubnis bitten, meine höchst einfache und praktisch fruchtbare Theorie der sieben Tonarten vorlegen zu dürfen.

Dies sowie die Würdigung einer uns doch nicht ganz eingewöhnten Musik verlangt ja immerhin eine kleine Anstrengung. Aber ohne eine kleine Anstrengung ist ja auch „Tristan und Isolde", ist Liszt, ist irgend eines der allermodernsten Werke nicht zu geniessen. Aber ich habe in meiner zwanzigjährigen Beschäftigung mit alter Musik die Erfahrung gemacht, dass meine Hörer nur wenig auf einmal von dem vertragen, was mir als das Ideal eines vollkommenen Sprachgesanges gilt. Nicht jeder gibt sich zu dem ästhetischen Experiment gutwillig her, dass er sich etwa das ganze Nibelungenlied, oder die Ilias, oder den Tasso und Ariost und gar Dante, oder eine Sonettenreihe nach den alten Melodieen vorsingen lässt. Und doch wären das alles Kulturprobleme ersten Ranges, es wären Massstäbe, an denen wir wenigstens annähernd das Verhältnis unserer Kunstanschauungen zu jenen messen könnten. Und gerade darin scheint mir das eigentliche Kulturproblem der Gegenwart und der nächsten Zukunft zu liegen.

Die Sezession in Malerei und Architektur ist darin uns Musikern ein wenig voraus. Dort hat man schon das, was ich hier angedeutet habe, als eine kostbare Errungenschaft, als einen Wegweiser nach neuen Zielen fest ins Auge gefasst. Eine Vermittlerrolle hat dort die ostasiatische Kunst gespielt, die ja, wie die allerneuesten Entdeckungen überraschenderweise gelehrt haben, direkt mit der griechischen Antike zusammenhängt. Um dies zu zeigen, möchte ich eine Stelle aus einem Brief zitieren, den der Maler Emil Orlik in der „Deutschen Arbeit" (Jahrgang 2, Heft 1) veröffentlicht: „Die lieben Japaner (der Brief ist von Tokio datiert) haben keine Ahnung, was ‚Modell sitzen' ist. Nach zwei oder fünf Minuten werde ich gewöhnlich schon gefragt, ob die Arbeit fertig sei ... Denn die ganze Art, Bilder zu malen, wie wir sie bei uns seit Jahrhunderten pflegen, steht im reinen Gegensatz zu japanischer Kunstanschauung. Das Erstreben der Wirklichkeitswirkung im Bilde kannten sie nicht. So kommt es, dass der Maler echt japanischen Stils niemals sein Bild direkt nach der Natur fertigt. In der Darstellung des Wesentlichsten liegt ihr Ideal. Je einfacher die Mittel, je grösser die Konzentration des Künstlers bei der Arbeit, um so geschätzter ist das Werk ... Es wird längere Zeit überlegt und kürzer gemalt. Denn das Bild besteht gar oft — und gerade die be-

rühmtesten sind so! — aus wenigen Pinselstrichen ... Dass zu solchen Malern auch eine andere Kunsterziehung im Volke gehört, ist selbstverständlich ...“

Es ist leicht, diese Prinzipien, die bekanntlich die ganze moderne Malerei und auch die Architektur beherrschen, auf die Musik zu übertragen. Denn auch die lebendige japanische Musik steht ganz auf dem Standpunkt der griechischen Antike und des frühen europäischen Mittelalters. Einige moderne Franzosen suchen denn auch auf diesem Weg, aber freilich nicht mit jener sieghaften Genialität, die das Einfache auch zum Grossen, zum Ewigen macht. Hier, ihr jungen modernen deutschen Musiker, ist das Feld eurer Versuche! Es gibt viele Ausgangspunkte dahin. Die antike Musik und die der Minnesinger sind nur zwei unter unzähligen. Ich habe sie leise und kurz berührt, mit dem Wunsche, mich wiederholt von hier aus über den Gang unserer modernen Kultur zu orientieren.





Offene Antwort an Herrn Dr. Georg Göhler



Herr Dr. Georg Göhler hat im Kunstwart (Jahrgang 17 Heft 9 Seite 560) an die unterzeichneten Tonsetzer die offene Frage gerichtet, warum sie mit ihren Namen Bestrebungen unterstützen, die der ernsten deutschen Kunst nur schaden können, und warum sie der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer nicht den Rücken kehren.

Wir antworten hierauf folgendes:

Wir unterstützen die Bestrebungen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und halten treu an ihr fest, in der vollen Überzeugung, dass das Vorgehen der Genossenschaft im dringenden Interesse der deutschen Komponisten liegt und der ernsten deutschen Kunstpflege nur zum Vorteil gereichen kann.

Das neue deutsche Urheberrechtsgesetz von 1901 hat endlich, nach dem Vorbilde der fortgeschrittenen Gesetzgebungen des Auslandes, einen bedingungslosen Schutz des Aufführungsrechtes der Komponisten verwirklicht. Die Vorschriften dieses Gesetzes in die Praxis überzuführen, ist nur einer einheitlich organisierten Zentralstelle möglich. Wenn diese Zentralstelle in die Hand der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gelegt wird, der fast alle ernsten deutschen Tonsetzer angehören, so dürfte darin eine Sicherheit zu erblicken sein, dass die Ausführung des Gesetzes sich in einer den Bedürfnissen der deutschen Kunstpflege durchaus entsprechenden Weise vollziehen wird.

Das geringfügige Opfer, das die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht erheischt, ist keineswegs geeignet, das freie künstlerische Wirken der deutschen Dirigenten und Musiker in Frage zu stellen. Von allen Vertretern der ausübenden Tonkunst dürfen und müssen wir so viel Idealismus erwarten, dass sie nicht nur die im Verhältnis zu ihren sonstigen Aufwendungen so geringe Gebühr willig hingeben, sondern auch in jeder Weise die segensreichen Bestrebungen unserer Genossenschaft nach Kräften mit unterstützen.

Was im übrigen die auf Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse beruhenden Anschuldignngen des Herrn Dr. Göhler wegen „Schädigung der Interessen deutscher Musikpflege“ usw. betrifft, so begnügen wir uns mit dem Hinweise auf die kürzlich erschienene Denkschrift der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer [1]) (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht), in der diese bereits ihre Erledigung gefunden haben

Eugen d'Albert. Leo Blech. Siegmund v. Hausegger.
Engelbert Humperdinck. Gustav Mahler. J. L. Nicodé.
Hans Pfitzner. Ludwig Thuille.

---

[1]) Diese Denkschrift wurde zur Grundlage eines ausführlichen Aufsatzes gemacht, der in der „Musik“ III Heft 11 zur Veröffentlichung gelangte.

Keine Konzert-Tantièmen

Eine Erwiderung von Dr. Georg Göhler-Altenburg

Herr Dr. Hans Sommer hat im 1. Märzheft gegen zwei Artikel von mir polemisiert. Ich bitte die Leser der „Musik", diese beiden Aufsätze im „Kunstwart" selbst zu lesen und mit Herrn Dr. Sommers Ausführungen zu vergleichen.

Kein Freund der Anstalt, auch Herr Dr. Sommer nicht, hat folgende Tatsachen widerlegen können:

1. Gerade die am kunstsinnigsten geleiteten Konzertinstitute verdienen mit wenigen Ausnahmen nichts, sondern haben jedes Jahr Defizit, das Kunstfreunde decken. Es ist also ungerecht, diese, die schon Opfer für die Kunst bringen, zu besteuern.

2. Würde die Steuer allgemein eingeführt, so würde sofort die Mehrzahl der deutschen Konzertgeber beim Ankauf von Novitäten sparen und weniger neue Werke bringen. Die Kunst und Kunstpflege hätte also Schaden statt Nutzen.

3. Das meiste Geld verdienen durch die Steuer die Leute, die am meisten aufgeführt werden. Das sind aber notorisch mit wenig Ausnahmen die Schreiber der seichtesten Musik oder solche, die gute Ellenbogen und geschickte Reklameschreiber haben (Couplets, Walzer etc., die jährlich mehrere Zehntausende öffentlicher Aufführungen erleben). Den abseits von der Heerstrasse lebenden Künstlern, die der Menge keine Konzessionen machen, nützt die Tantièmen-Anstalt so gut wie nichts.

4. Die Kontrolle ist, da jährlich an die 8 Millionen steuerpflichtiger Aufführungen kontrolliert werden müssten, so gut wie unmöglich und erfordert einen kolossalen Verwaltungsapparat, der Unsummen verschlingen muss.

5. Die ganze Kunstpflege wird aufs stärkste mit Geschäftsgeist durchsetzt. Eine Menge Komponisten werden noch mehr als jetzt aus Rücksicht auf den Geschäftsgewinn sich dem Geschmack und den Wünschen des Durchschnittspublikums anbequemen.

Das sind einige von den Tatsachen, die jeder unbefangene Kenner des Musiklebens ohne weiteres einsieht und die noch niemand widerlegt hat.

Noch ein paar Anmerkungen zu Herrn Dr. Sommers Worten.

Zur Einleitung: Ich bin der Überzeugung, dass es keinem Komponisten schadet, wenn er ein Amt bekleidet, das ihm Brot bringt. Vom Komponieren braucht niemand zu leben. Schütz, Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn, Haydn, Schubert, Liszt, Schumann, Brahms, Bruckner, Wagner: Alle waren wenigstens lange Zeit „etwas". Auch Goethe und Schiller. Nichts als „schaffen" erzeugt — von sehr grossen Männern abgesehen, die sehr grosse Ausnahmen sind — meist Schwäche und Gigeritum, wie wir's in der Literatur an Beispielen der Gegenwart sehen.

Zu 2. Ich habe seinerzeit selbst öffentlich zugegeben, dass der Ausdruck „Bettelei" zu stark wäre, obwohl ich ihn in gerechter Entrüstung darüber gebraucht hatte, dass ein Komponist, dessen Werk ein Institut für etwa 800 M. gekauft und mit dessen Aufführung es ca. 2000 M. Defizit gemacht hatte, nun noch Tantièmen bekommen sollte.

Zu 4. Es bleiben zum Glück, da durchaus nicht alle Komponisten, vor allem aber lange nicht alle Verleger zur Anstalt gehören, sehr viele Novitäten aufführbar und wir können die modernsten Programme selbst mit Brahms, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf, Draeseke, Wagner, wohl auch Strauss auch ohne die Anstalt machen. Ob man Bülow besser ehren kann durch Beethovenaufführungen, d. h. als unvergesslichen Dirigenten, denn als Komponisten 3. Grades?

Zu 5. Noten sind teuer, weil die Herstellungskosten gross sind und weil der

Verleger den Autor bezahlt. Dadurch, dass ich Novitäten kaufe, mache ich eine Abgabe, für die ich das Aufführungsrecht erwerben will. Eine Steuer obendrein ist eine „Belastung", die trotz des Gesetzes ungerechtfertigt ist.

Zu 6. Ich suche nicht aufzuwiegeln, sondern aufzuklären. Und ich habe auch bereits Komponisten als Gesinnungsgenossen. Neben Hans Sitt, Reinecke und Weingartner, die der Anstalt nicht angehören, weise ich auf Anton Urspruch hin, der aus der Anstalt ausgetreten ist. Ich bin der festen Überzeugung, dass ihm bald mehr Komponisten folgen werden. Herr Dr. S. meint, dass selbst die Auflösung der Anstalt mir nicht helfen werde, denn die Verträge blieben bestehen. Doch nicht für Deutschland. Und die Drohung, dass dann die Franzosen oder Österreicher kommen würden, ist hinfällig. War schon der Widerstand gegen die Berliner Anstalt grösser als diese geahnt hatte, so werden wir uns auch die Franzosen und Österreicher vom Halse zu halten wissen. Wenn Brahms und Wagner der französischen Anstalt angehört haben, so wollten sie eben „in Frankreich" genau so geschützt sein wie Saint-Saëns. Das ist billig. Aber für Deutschland sind wir eben an freie Kunstpflege gewöhnt.

Zu 8. Die wenigen Bemerkungen, die ich über die Anstalt gemacht habe, stimmen genau zu deren eigenen, später gemachten Angaben. Ich habe also nicht phantasiert, aber auch nicht willkürlich verdächtigt. Das tut Herr Dr. S., indem er aus zwei räumlich und inhaltlich ganz getrennten (!) Sätzen meines 1. Aufsatzes das herausnimmt und zusammenstellt, was ihm passt. Herr Dr. S. schreibt: „Herr Dr. Göhler sagt, für die leitenden Persönlichkeiten sei der eigentliche Grund des ganzen Tantième-Feldzugs, dass sie sich einen ganz leidlichen Verwaltungsposten erringen und darauf zum Range eines kleinen Musikkönigs erheben wollten und dass nun ein guter Teil der eingegangenen Gelder zur Bezahlung dieser ‚verdienstvollen Männer' draufgehen würde." Ich aber habe gesagt: „Dieser Tantième-Feldzug hat einige Gründe, die mit Kunst nichts zu tun haben. 1.—2. verspricht die Anstalt Leuten, die selbst nichts Positives leisten können, einen immerhin sehr angenehmen Einfluss auf den Musikmarkt. Denn die ganze Sache braucht ‚verschiedene kaufmännische und technische Direktoren' und wer da an der Spitze steht, wird immerhin einen ganz leidlichen Verwaltungsposten bekommen, der ihm ‚ohne irgend welche künstlerische Leistung' den Rang eines kleinen Musikkönigs gibt. 3. —."

Das war der eine Satz: Dieser bezieht sich erstens durchaus auf die Zukunft und betont zweitens ausdrücklich, dass keine musikalischen Persönlichkeiten, sondern kaufmännische und technische Direktoren hier Verwaltungsposten bekommen werden, die ihnen über das ganze Musikleben eine unbeschränkte Macht geben müssen. Dass diese Posten praktische Musiker übernehmen, ist nicht wohl zu denken; dagegen sähen sich aus der musikalischen Presse und dem Musikhandel sicher manche gern an so einflussreicher Stelle.

Der andere Satz (über 50 Zeilen später!) lautet: „Der Verwaltungsapparat der Anstalt muss so kostspielig werden, dass ein guter Teil des Geldes dafür draufgehen und zur Bezahlung der ‚verdienstvollen Männer' dienen wird, die diese Verwaltung in Händen haben." Jeder Unbefangene muss einsehen, dass hier von den verschiedenen Direktoren, von Buchhaltern, Korrespondenten, Kontrolleuren und Schreibern der Anstalt die Rede ist. So entstellt Herr Dr. S. meinen Text, um mir eine „willkürliche Verdächtigung" vorwerfen zu können.

Anm. der Red. Die Polemik Dr. Hans Sommer — Dr. Georg Göhler ist hiermit für uns erledigt.

Ein Vorschlag zur Einigung

von Dr. Hermann Stephani-Sonderburg

Heftig tobt der Kampf um die Frage: Sollen wir unser deutsches Konzertwesen der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" mit ihren Tantièmeverpflichtungen ausliefern — sollen wir es davor bewahren?

Welches wird der Ausgang dieses Kampfes sein? Auf beiden Seiten ist sehr viel Wahres vorgebracht worden; nun boykottiert man einander, die Frage spitzt sich zu zur Machtfrage, und unvermeidlich ist es, dass die entgegengesetzten Standpunkte, statt das ganze Für und Wider zu erwägen, blind und einseitig werden. Beide Parteien kämpfen unter der Fahne der Förderung der Kunstpflege, und beide arbeiten sich zu ihrer Schädigung in die Hände.

Das höchste Ziel der besten Streiter für gesunde Lebensbedingungen der Kunst ist und bleibt die Schaffung eines deutschen Reichsurheberschatzes.[1]) Allein wir haben ihn nicht, und es gilt zu gewinnen, was erreichbar ist.

Da sind einmal die Verfechter des Tantièmegedankens. „Es ist unbillig," sagen sie sehr richtig, „dass die Unternehmer der Konzerte und anderer Aufführungen aus der Verwertung der Tonwerke reichen Gewinn ziehen, während die Schöpfer dieser Werke bzw. ihre Erben nichts erhalten." „Fast alle grossen Komponisten aller Zeiten haben in materiellem Elend gelebt, und den Lohn für ihre Leistungen haben andere, haben die Verleger eingesteckt. Das muss anders werden." Weiter aber „ist es wünschenswert, den ganzen Verkehr zwischen den Urhebern (oder sonstigen Inhabern von Aufführungsrechten) und allen Veranstaltern öffentlicher Aufführungen durch eine Zentralstelle zu leiten."

Auf der andern Seite stehen die Gegner. „Künstlerischer Wert," sagen sie gleichfalls sehr richtig, „und materieller Erfolg stehen fast stets im umgekehrten Verhältnis" (Liszt, Bruckner, Dräseke, Wolf), und so wird die Ausnützung des Autorenrechtes eher schaden als nützen und „manchen Musiker nur noch mehr als jetzt verleiten, sein Schaffen vom Modegeschmack abhängig zu machen," während der Idealismus des deutschen Konzertmusikers besteuert und seine Betätigungsfreiheit beschränkt wird. Ausserdem werden die kleinen, oft schwer um ihr Dasein ringenden Musikvereine von der Pflege unsrer besten lebenden Kunst abgeschreckt.

Vollkommen wahr. Wie aber, wenn es gelänge, einen **Mittelweg** zu finden, der vor Schäden bewahrte und den guten Gedanken des Autorengebühr-Vorschlages fruchtbringend verwertete?

Unsre Anregung wendet sich an die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht.

I. **Die der Anstalt beigetretenen Musikverleger verpflichten sich, den Rabatt auf ihr Notenmaterial um 5%**[2]) **zu erhöhen.** Folge davon: Der Vorwurf der Härte gegen die kleinen Musikverbände und der Besteuerung des Idealismus des deutschen Konzertveranstalters werden hinfällig. Bringen aber die Musikverleger ein Opfer? Nein. Denn 1. erheben sie 1/4% Aufführungsgebühr, und 2. haben sie vor den Kollegen, die nicht zur Anstalt gehören, bei gleicher Billigkeit der Konzertkosten, den nachweislich ihnen zukommenden Ruhm voraus, den Komponisten auch etwas zu gönnen.[3])

II. **Komponisten** (oder sonstige Bezugsberechtigte), **die jährlich weniger**

---

[1]) Ferdinand Avenarius im „Kunstwart".

[2]) 5 ist gut; 10 ist besser.

[3]) Und so etwas lohnt sich in bar.

als 100 M.[1]) erzielen, erhalten aus den einkommenden Tantièmen die vollen Anteile ohne Abzug. Die übrigen tragen 15%[1]) für die Unterstützungskasse der Genossenschaft und sämtliche Verwaltungskosten. Folge davon: Auch die Einsam-Grossen, die nicht ein breites Publikum für sich haben, wie alle, die sich erst zur Anerkennung durchringen müssen, werden nach Möglichkeit (!) geschützt und bevorzugt, die Lasten werden auf die starken Schultern geschoben, das Odium der „Geschäftemacherei“ zerrinnt, und die Zentralstelle wird an Sympathie gewinnen, bis das ganze Gebiet moderner Musik ihr zugehört.

Unter diesem Zeichen und mit Hülfe dieses Vorschlags, soweit er auch vom Ideal noch entfernt bleibt, möge der Gedanke der Autorengebühr **siegen** und wir wünschen ihm Glück.

---

[1]) Die endgültige Zahlenbestimmung wird die Praxis übernehmen.





BÜCHER

179. **Dr. med. Georg Fischer: Musik in Hannover.** Zweite vermehrte Auflage von „Opern und Konzerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866". Verlag: Hahnsche Buchhandlung, Hannover und Leipzig, 1903.

Wann die erste Auflage des vorliegenden Buches erschienen war, ist mangels jeglicher Vorrede nicht ersichtlich; vermutlich ist es schon längere Zeit her. Indessen hat der fleissige Autor die inzwischen erschienene Literatur wohl berücksichtigt, so dass die neue Auflage seines Werkes völlig auf der Höhe der Gegenwart steht. Da dem Autor das Hoftheaterarchiv und anderes amtliches Aktenmaterial zur Verfügung gestanden und er sein Buch mit grösster Sachkenntnis und offensichtiger Liebe verfasst hat, so ist es nicht zu verwundern, dass er etwas ganz vorzügliches fertig gebracht hat: ein umfangreiches Werk von der Genauigkeit, Reichhaltigkeit und Treue einer Chronik und dabei doch zugleich wissenschaftlich und interessant geschrieben. Im ersten Teil „Vor 200 Jahren" schildert er die erste Blüte der Oper in Hannover mit Agosto Steffani als Hauptkomponisten. Hier wird nicht nur ein musikgeschichtliches, sondern ein geradezu kulturhistorisches Gemälde von ungemein fesselndem Reize vor dem Leser entrollt. Die Nummern 9 und 10 sind aber in Wirklichkeit nur eine einzige Oper, nicht zwei, wie Arthur Neisser in seiner Spezialstudie über Steffani's Oper „Servio Tullio" nachgewiesen hat, die zudem noch genauere Angaben über die Fundorte dieser alten Opern macht als Fischer, die sich aber gleichzeitig mit dem verliegenden Buche im Druck befand. Von den weiteren Hauptabschnitten sind besonders von Interesse die Periode Marschner und die Zeit des letzten Königs Georg V. von Hannover, zusammen von 1831 bis 1866 reichend. Wir lernen die Persönlichkeit und den Charakter des grossen Heilingkomponisten, sowie sein langes und erfolgreiches Wirken in Hannover ganz genau und intim kennen. Wir sehen ihn in fortwährendem Kampfe mit ebenso eingebildeten als unwissenden Vorgesetzten, aber immer als Liebling des Königs und des kunstliebenden Publikums. Wir sehen, wie er schnell sich zu hoher Meisterschaft entwickelt und im „Templer" sowie in „Hans Heiling", den Höhepunkt seiner künstlerischen Bahn erreicht, auf dem er sich aber nicht zu halten vermag. Wir sehen ihn dann von Misserfolg zu Misserfolg hinabschreiten und vergrämt und mürrisch werden, dabei ungerecht gegen andere Meister, ganz besonders gegen Richard Wagner, dem gegenüber er eine ähnliche unschöne Stellung einnimmt wie Berlioz, der seinerseits wieder nicht viel von Marschner gehalten zu haben scheint. Als ein Fürst von einer Kunstfreudigkeit und von einem Kunstverständnis hohen Grades zeigt sich König Georg V. Er bringt durch seine Freigebigkeit und durch persönliche Anteilnahme an künstlerischen Angelegenheiten sein Hoftheater auf eine alle anderen überragende Höhe. Wirkte doch ein Joachim in seinem Orchester wie auch als Dirigent mit; begann doch von hier aus der als Sänger wie als Tragöde gleich grosse, unvergleichliche Albert Niemann seinen Siegeslauf. Auch diesen Künstler lernen wir genau kennen und lieben, in seiner ungestümen aber wahrhaftigen Art, mit seinem echt deutschen Ernst und Fleiss. Wir haben nur die allerbedeutendsten Namen herausgegriffen. In Wirklichkeit

zieht das ganze musikalische 19. Jahrhundert an uns vorüber. Denn alle namhaften Künstler wirkten oder gastierten auch in Hannover. Fischer gibt ein Verzeichnis sämtlicher seit 1769 in Hannover aufgeführten Opern und desgleichen einen genauen Überblick über das hannöversche Konzertwesen dieser hundert Jahre. Alle bedeutenderen Einstudierungen und Aufführungen werden möglichst genau geschildert. Auch der Laie wird diese Beschreibungen mit grossem Interesse lesen, da ihr Autor einen fesselnden und flotten Stil schreibt und niemals in den trockenen Gelehrtenton verfällt. Der Musikhistoriker und in gewissem Grade der Geschichtsschreiber überhaupt werden aber in Fischers Buch eine sehr reichfliessende Quelle finden. Es wäre schön, wenn jedes Theater einen so vortrefflichen Monographen hätte, was aber durchaus nicht der Fall ist. Das in Quartformat erschienene, ziemlich 300 enggedruckte Seiten enthaltende Buch ist ausgezeichnet solid und dabei geschmackvoll ausgestattet; es enthält auf dem Titel kleine Porträts von Steffani, Marschner, Joachim und Niemann und weiterhin eine grössere Nachbildung des hannoverischen Theatervorhanges von 1789.

Kurt Mey.

180. Carl Reinecke: Meister der Tonkunst. Verlag: W. Spemann, Berlin und Stuttgart.

Der ehemalige Kapellmeister der Leipziger Gewandhaus-Konzerte bietet in diesem ebenso ansprechenden wie wertvollen Werke Biographieen von Mozart, Haydn, Weber, Schumann, Mendelssohn (Schubert fehlt merkwürdigerweise). Wie der Verfasser im Vorwort mitteilt, ist das Werk auf Antrag des Verlegers entstanden; wenn der Verfasser nun sich entschuldigen zu müssen glaubt, weil er die Aufnahme übernommen hat, da es, wie er sagt, in solchen Fällen kaum möglich ist, etwas Neues und durchaus Eigenes zu schaffen, so freut es mich aufrichtig, zunächst erklären zu können, dass Reinecke absolut nicht nötig hat, sich wegen seines Buches bei irgend jemandem zu entschuldigen, dass er vielmehr, so abgegrast das Thema tatsächlich ja ist, doch nicht nur vielfach Neues, sondern tatsächlich auch oft „Eigenes“ geboten hat. Dieses „Eigene“ besteht in erster Reihe darin, dass der Verfasser, in höchst erfreulichem Gegensatz zu den vielen älteren Büchern, die in populärer Form denselben Gegenstand behandelten, seinem Werke eine Anzahl interessanter Notenbeispiele beigegeben hat, die für den wirklichen Musikfreund von grösserem Nutzen sind und ihm mehr Anregung bieten, als die ästhetischen Schwabbeleien, die uns so häufig in für Dilettantenkreise berechneten Büchern dieser Art begegnen. Es ist eben, kurz gesagt, nicht die Arbeit eines musikalischen Schriftstellers, sondern die eines geistvollen, liebenswürdigen und vornehmen Musikers, der nahezu ein halbes Jahrhundert an erster Stelle gestanden und an dieser Stelle es verstanden hat, sich eine Position zu schaffen. Von ganz besonderem Reize sind auch die vielen Hinweise auf gewisse sozusagen in der Luft liegende Themen und Melodieen, aus denen für den wirklich musikalischen Leser hervorgeht, wie der Komponist oft mit einem Thema gerungen und welche Zeit er schliesslich gebraucht hat, für die ihm vorschwebende Idee den voll entsprechenden Ausdruck zu finden. Besonders fesselnd sind natürlich die beiden Artikel über Mendelssohn und Schumann, nicht nur, weil der Verfasser hier aus dem reichen Schatz seiner persönlichen Erinnerungen und Beziehungen heraus immer noch imstande ist, Neues, wenn auch nicht immer sonderlich Wesentliches, mitzuteilen, sondern weil, wie ja kaum hervorgehoben zu werden braucht, gerade diese beiden Essays mit besonderer Anteilnahme und im eigentlichen Sinn des Wortes „con amore“ geschrieben sind. Zu bedauern bleibt an der Reineckeschen Arbeit nur, dass wie bereits erwähnt, nicht auch Franz Schubert Aufnahme gefunden hat. Ich würde von meinem subjektiven Standpunkte dafür sogar den Essay über Carl Maria von Weber gern in den Kauf gegeben

haben. Im übrigen scheint es mir, als ob der Verfasser, der schon in seinen so ungemein anziehenden Erinnerungsblättern („Und manche dunklen Schatten steigen auf") sich als ein feinfühliger und liebenswürdiger Erzähler erwies, mit dem ihm naheverwandten Ferdinand Hiller manche Ähnlichkeit hat: beide stehen meiner Meinung nach als musikalische Schriftsteller höher wie als Komponisten und so möchte ich beinahe annehmen, dass den musikalischen Schrifsteller Carl Reinecke noch lieben und schätzen wird, wer im übrigen seiner kompositorischen Tätigkeit gegenüber sich mehr oder minder reserviert verhalten muss. M. Steuer.

181. **Prof. Dr. Hugo Riemann:** Musik-Lexikon. 5. Auflage. Erste Lieferung (A bis Aulet). Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Da Riemanns Lexikon ausser in deutscher auch in englischer (London, Augener & Co., übersetzt von Dr. J. S. Shedlock), französischer (Paris, Didier, übersetzt von G. Humbert) und russischer Ausgabe (Moskau, Jürgenson, Übersetzung redigiert von J. Engel) erschien und auch H. V. Schyttes Nordisk Musik-Lexikon nur eine dänische Übersetzung desselben ist, so hat sich das Werk tatsächlich in den zweiundzwanzig Jahren seit seinem ersten Erscheinen (1882) die Welt erobert. Die fremdsprachigen Bearbeitungen haben aber das Interesse für seine weitere Vervollkommnung überall verbreitet und dem Verfasser auch eine Fülle wertvollen neuen Materials für die Musik der anderen Nationen zugeführt. Wir nennen nur einige Artikel der 1. Lieferung, die teils ganz und gar umgestaltet, teils neu hinzugekommen sind: Abaco, Abasa, Abbatini, Hermann Abert, K. Fr. Abel, Abranyi, Achscharumow, Adalid y Gurréa, G. Adler, Agazzari, Afanassiew, Agrenew, Agricola, Aguilera de Heredia, Ahle, Aichinger, Airs, Alabjew, Albeniz, Albergati, d'Albert, Alberti, Albrecht, Albrici, d'Alembert, Allgem. deutsche Bibliothek, Alois, Altenburg, Altani, Amadino, Altmann, Alvarez, Ambrosch, Anchieta, Andersen, André, J. Andres, Anerio, Angeli, Anensika, Annibale Padavano, M. Ansorga, Antegnati, Anthologie française, Antiphon, Antiphonar, Antiquus, Antonolini, Äolopantalon, Appunn, Arend, Arenski, Archangelski, Ark, Armonipiano, Armsheimer, Y. v. Arnold, Arpeggio, Arresti, Arriola, Ars, L'Art du violon, L'Art de se perfectionner etc., Asantschewski, Asplmayr, Aubry, Aufschnaiter. Das Werk erscheint in 20—24 Lieferungen à 50 Pf. Richard Wanderer.

MUSIKALIEN

182. **Rafael Joseffy:** School of advanced Piano playing. Verlag: G. Schirmer, New York.

Gutes lässt sich von Joseffy's Studienbande sagen. Es ist das vollendetste und reichhaltigste Material, das in jüngster Zeit erschienen. Gross angelegt erfüllt es wohl jede pianistische Bedingung. Köhler, Mertke, Villoing, der gute Plaidy, Schmidt, sind nunmehr überflüssig geworden. Wem an einer guten modernen Technik liegt, hat an Joseffy mehr als genug. Die echt pianistisch-klavieristischen Formen, der feine technische Geist, der aus jedem und allem spricht, die kühnen freien Fingersätze geben die beste Gewähr für eine moderne pianistische Kultur. Der Stoff ist so reich, dass wohl einige Zeit vergehen wird, bevor er wiederum veraltet erscheint. Die Nach-Lisztsche Technik hat ihren Abschluss gefunden. Mögen die, so sie studieren müssen, ihren Verstand behalten! Rud. M. Breithaupt.

183. **Ed. Poldini:** Phantastisches Stück (in E. T. A. Hoffmanns Manier), op. 38, No. 5. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Ähnlich wie E. T. A. Hoffmann durch die launigen und genialen Zeichnungen des Kupferstechers Jacques Callot zu seinen prachtvollen „Phantasiestücken in Callot's Manier" angeregt wurde, so haben letztere wiederum Poldini zu einem interessanten Klavierstück

inspiriert. Wird man auch hin und wieder durch die Themenbildung an Schumann erinnert, so ist dieser Umstand nicht von grosser Bedeutung, da dieser sich ebenfalls an Hoffmanns „Kreisler" begeistert hat, und demzufolge eine Ähnlichkeit des Stoffes vorliegt. Jedenfalls ist dem sehr geschickt konzipierten und abseits vom Wege stehenden Werke Verbreitung zu wünschen.

184. **Hermann Kögler**: Grosse Phantasie für Klavier. Op. 6. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der mit diesem Werk zum erstenmal vor die Öffentlichkeit tretende Komponist ist, wie ein beigelegtes Blatt der Verlagshandlung besagt, in Warnsdorf (Böhmen) geboren und lebt jetzt, seit frühester Jugend erblindet, in Lodz. Trotzdem es mit höchster Anerkennung verzeichnet werden muss, dass der Autor unter so schwierigen Umständen ein grosses Werk zustande bringt, darf doch nicht verschwiegen werden, dass das Stück an sich auf sehr schwachen Füssen steht. Die Erfindung ist matt, die Ausdrucksweise veraltet und die Verarbeitung recht uninteressant; ich fürchte, der Autor wird von dieser Veröffentlichung wenig Nutzen haben. Karl Kämpf.

185. **Johan S. Svendsen**: Fest-Polonaise op. 12. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Diese weit ausladende Orchesterkomposition des nordischen Meisters hat Richard Lange mit Beruf für das Pianoforte übertragen. Er hat dadurch die Klavierliteratur um ein wertvolles, gross angelegtes Vortragsstück vermehrt.

186. **Sigismund Stojowski**: Romantische Stücke op. 25. 1. Geständnis. 2. En valsant. 3. Idylle 4. Barcarolle. 5. Frühlingserwachen. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Der Komponist nennt diese Stücke mit Recht „romantisch"; ein feiner Zug durchweht sie, ein Zug, der durch das erwähnte Epitheton hinreichend charakterisiert erscheint. Stojowski präsentiert sich mit diesem Heft als ein Tonpoet im guten Sinn des Wortes. Dr. Viktor Joss.

187. **Hugo Wolf**: Italienische Serenade für 2 Violinen, Viola und Cello. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Diese ursprünglich für kleines Orchester geschriebene Serenade (nur ein Satz) ist vom Komponisten selbst für Streichquartett übertragen, ein Beweis, wie sehr ihm das Werk ans Herz gewachsen war. Sehr bedeutend kann ich es nicht finden; es ist von recht niedlichen und neckischen Einfällen durchsetzt, graziös und nicht ohne klanglichen Reiz, nach meinem Geschmack aber viel zu lang ausgedehnt. In sehr schnellem Tempo und mit allen Finessen gespielt, dürfte es auch bei denen Anklang finden, welche nicht eingefleischte Wolfianer sind.

188. **A. Halm**: Streichquartett in B-dur. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Dieses Werk, das ich allgemeiner Beachtung empfehlen möchte, besteht nur aus 2 Sätzen und ist abgesehen von seiner modernen Harmonik durchaus im Geist der Klassiker gehalten. Den ersten Satz bildet eine Reihe durchweg hochinteressanter, sehr viel Abwechselung bietender Variationen über ein ungemein einfaches Thema. Der zweite Satz gibt sich als ein lang ausgesponnenes bedächtiges Menuett, dessen 2. Thema nicht frei von Sentimentalität ist, das aber, im ganzen betrachtet, von entzückendem Wohllaut ist und allgemein gefallen dürfte. Infolge der vielen Tempiwechsel, Ruhezeichen usw. ist das Werk nicht ohne Schwierigkeiten für das Zusammenspiel.

189. **Hans Pfitzner**: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Op. 13. Verlag: Julius Feuchtinger, Stuttgart.

Auch im ersten und im langsamen Satz dieses Quartetts, das im allgemeinen durchaus quartettmässig und dem Charakter der Streichinstrumente entsprechend ge-

schrieben ist, überwiegt Pfitzners Hang zur Grübelei; manche Stellen wirken direkt unerquicklich. Um so mehr erfreut man sich dann des kräftigen, ja urwüchsigen Humors, der in dem sehr gelungenen Scherzo herrscht. Auch das „Rondo im heiteren Reigentempo" hält durchaus, was seine Überschrift verspricht; es ist dies übrigens der einzige Satz, der an die Technik der Spieler einige Anforderungen stellt.

Dr. Wilhelm Altmann.

190. **Hugo Brückler:** Acht Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Nach Handschriften aus dem Nachlass des Komponisten bearbeitet von Reinhold Becker. Verlag: L. Hoffahrt, Dresden.

Nicht bloss als ein Akt der Pietät gegen den früh verblichenen hochbegabten Liederkomponisten ist diese Herausgabe zu nehmen, nein, diese Lieder sind es wert, vor vielen andern gekannt, gesungen und geliebt zu werden. Denn es sind, wenn auch nicht alle auf gleicher Höhe stehen, gar zart empfundene, aus warmem, jugendfrischem Herzen kommende, in der Deklamation wie in der harmonischen Begleitung einen feinen künstlerischen Instinkt und eine glückliche Hand verratende Kompositionen. Gesänge wie „Es war ein König", „Junge Minne", „Ich sah die Träne" oder das Scheffelsche „Biterolf im Lager vor Akkon" können allen Sängern, denen edlere Musik am Herzen liegt, bestens empfohlen werden. Dr. A. Schüz.

191. **Otto Weber:** Drei Lieder. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

Der erste der Gesänge versucht der schönen Dichtung von Anna Ritter mit zum Teil sehr kuriosen modulatorischen Wendungen gerecht zu werden, nur atmet das Ganze dilettantische Verlegenheit des Komponisten; der zweite gibt sich als eine für gesellschaftliche Zwecke ganz brauchbare „Da capo-Nummer" und der dritte ermöglicht es in seiner wohlklingenden musikalischen Nichtigkeit überhaupt nicht, etwas zu seinem Wohl oder Übel zu sagen.

192. **E. Humperdinck:** Unter der Linde. Lied. Gesang der Rosenmädchen aus Dornröschen für Sopran und Alt. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Humperdincks Lieder scheinen so recht Abschnitzel aus seiner geistigen Werkstatt, Ausruh- und Erholungsprodukte zu sein. Auch die beiden vorliegenden Gesänge sind zierlich und anmutig, ohne neue Vorzüge ihres Schöpfers aufzudecken, ja, sie zeigen wie die meisten seiner früheren Gesänge, dass Humperdinck als Lyriker etwas mehr, als von ihm zu erwarten wäre, der angenehmen Äusserlichkeit huldigt.

Hermann Teibler.

193. **August Reinhard:** Sonate für Harmonium und Klavier. op. 84. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Reinhard hat die Harmoniumliteratur vielfach bereichert. Auch in diesem Werk hat es der routinierte Kenner des Harmoniums und des Klaviers verstanden, die Klangeffekte dieser Instrumente auszunützen und seine Themen mit leichter Hand formell auszugestalten.

194. **Eduard Levy:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 37. — Drei Lieder für Bariton und Begleitung des Pianoforte. op. 38. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

195. **H. Jacobsen:** Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 10. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Das mehr dem graziösen Genre hinneigende Talent von Eduard Levy hat in den neuen sechs Liedern nicht durchaus gleichwertiges gezeitigt. Während op. 37 No. 1 ein wirklich gut geratenes Lied ist, auch No. 3, trotz der bösen Geschmacklosigkeit der langen Noten auf den Endsilben „geworden" „fassen", sich im übrigen recht gut anlässt, hat der Komponist mit dem Stoff des zweiten Gedichtes keine Berührung finden können.

Ähnliche Ungleichwertigkeiten sind auch seinem opus 38 eigen, das jedoch hinsichtlich der Erfindung viel höher zu schätzen ist. H. Jacobsens opus 10 erweckt kein Verlangen. mehr dieser Kompositionsproben kennen zu lernen. Adolf Göttmann.

196. **Friedrich Hegar:** Königin Bertha. Ballade für Männerchor. op. 32. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ich kenne von Hegar bedeutendere Werke als diesen, wenn auch äusserlich dankbaren, aber melodisch etwas flachen Chor.

197. **A. v. Othegraven:** Der Rhein und die Reben. Für achtstimmigen Männerchor. op. 17. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ist anscheinend den umfangreichen Stimmen der Mitglieder des Kölner Männergesangvereins auf die Kehle geschrieben, mehr imposant als interessant.

198. **Karl Zuschneid:** Weihnachtshymne. Für Sopransolo und Chor mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung. op. 38. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Gross-Lichterfelde.

Konventionelle Weihnachtsklänge ohne seelische Vertiefung.

199. **Hans Wagner:** Elsula. Männerchor mit Soloquartett. op. 36. Verlag: Arno Spitzner, Leipzig.

Der ernst strebende jugendliche Chormeister des Wiener Akademischen Gesangvereins zeigt sich hier als Spezialkenner intimer Chorklangwirkungen, wie das wunderlieblich einsetzende Soloquartett „Ave carissima" bekundet. Arthur Neisser.

200. **Ludwig Thuille:** Rosenlied. Gedicht von Anna Ritter. Für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegleitung. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Für das duftige Gedicht Anna Ritters gibt es kaum einen besseren Tonsetzer, wie Ludwig Thuille. Die subtile Feinheit seiner melodischen und harmonischen Linie besitzt wohl kein zweiter. So ist denn ein entzückendes Stimmungsbildchen entstanden, das, leichter verständlich und ausführbar, wie seine „Traumsommernacht", den Frauenchören hoch willkommen sein dürfte. Paul Hielscher.

201. **Hugo Wolf:** Geistliche Lieder aus dem „Spanischen Liederbuch", für eine Singstimme und Orgel bearbeitet von Max Reger. — Geistliche Lieder aus dem Mörike-Buch für eine Singstimme und Orgel bearbeitet von Max Reger. Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

Hugo Wolf ist der Klaviertonpoet κατ' ἐξοχήν. Die Übertragung seiner Klavierbegleitungen für die Orgel wird immer ein heikles Unternehmen bleiben. Soweit überhaupt möglich, hat Reger diese schwierige Aufgabe trefflich gelöst.

202. **Gustav Beckmann:** Orgel-Phantasie über das altniederländische Volkslied: „Wir treten zum Beten". op. 4. Verlag: G. D. Baedecker, Essen.

Dieser Komposition diente als Muster Heinrich Reimanns Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und steht hinsichtlich des formalen Aufbaues in einer fast sklavischen Abhängigkeit zu dem erwählten Vorbild. Abgesehen davon bietet Beckmanns „Phantasie" gediegene Orgelmusik.

203. **Josef Renner, jun.:** Suite für Orgel. op. 56. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die sechs Stücke, die Renner unter dem Titel „Suite" vereinigt hat, erfreuen durch die sichere Formengebung, durch die Vornehmheit der musikalischen Sprache und durch die zum Teil sehr interessante, modern empfundene Harmonik.

204. **August Klughardt:** Andante und Toccata für Orgel. op. 91. Verlag: Hug & Co., Leipzig.

Das bedeutendste unter den Werken des verstorbenen Dessauer Hof-Kapellmeisters ist diese Orgelkomposition zweifellos nicht. Die musikalische Welt hätte nur wenig verloren, wenn das nachgelassene Opus im Nachlass verblieben wäre. Karl Straube.



GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1904, No. 1. — Enthält ausser einem Artikel „Zum 1300jährigen Jubiläum Gregors des Grossen" einen Brief Pius' X. „An den Herrn Kardinal Respiglii, Generalvikar von Rom" über die Erneuerung der Kirchenmusik.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1904, No. 1. — Namentlich hervorzuheben ist: „Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes" von Ludwig Riemann.

RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 1—2. — Jules Combarieu's Aufsatzreihe „La musique au point de vue sociologique" findet mit den Abschnitten „Le canon" und „L'imitation" ihre Fortsetzung.

FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOL. KIRCHEN-MUSIK (Regensburg) 1904, No. 1. — Enthält das „Motu proprio Sr. Heiligkeit Papst Pius' X. über die Kirchenmusik" und den Artikel „Papst Pius X. und der Cäcilienverein".

LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 1—3. — A. Boutarel's ausführliche Abhandlung „Werther" findet ihre Fortsetzung. Ausserdem veröffentlicht Julien Tiersot „Berlioziana".

MUSICA SACRA (Regensburg) 1904, No. 1. — Ein „Oeno-Danubius" unterzeichneter Aufsatz „Instrumentalmusik und Cäcilienverein" behandelt das oft besprochene Thema, dass die Cäcilianer Gegner der Instrumentalmusik sind; es heisst da, dass der Cäcilienverein sich darauf beschränke, Instrumentalmusik nirgends neu einzuführen und zwar, weil „die Instrumentalmusik in der Kirche nur geduldet ist" und weil „die eigentliche Kirchenmusik der Vokalgesang ist".

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1904, No. 1. — Enthält u. a. „Die Organistenfrage in Baden" von O. Raupp, „Können wir die Organola akzeptieren?" von Chr. Wittmer und „In Sachen der Organola" von A. Beutter.

MONATSHEFTE FÜR MUSIK-GESCHICHTE (Leipzig) 1904, No. 1. — Hier behandelt Paul Runge „Die Musik als Hilfswissenschaft der Philologie in bezug auf das mittelalterliche Lied" und veröffentlicht Eugen Schmitz Studien über P. Torries' Oratorium „La vanità del mondo".

LA RÉVUE DE PARIS (1904, No. 2. — Ein schöner Aufsatz von Jean Chantavoine, „Beethoven d'après sa correspondance" schliesst mit den Worten: „En les lisant ou en les commentant on ne doit point dissimuler les aspérités de caractère et les faiblesses de langage qu'elles révèlent chez ce grand homme. Ne craignons point qu'il y perde. D'abord, y a-t-il rien qui puisse diminuer une telle grandeur, — puisque se mesurer avec elle serait en quelque sorte atteindre? — Au contraire, il me paraît qu'à être ainsi confrontée avec sa vie et sa pensée, l'accore de Beethoven acquiert une puissance nouvelle d'émotion, sensible surtout à quiconque éstime qu'admirer, c'est comprendre."

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1903, No. 396. — Der Aufsatz „Hector

Berlioz" von J. S. S. verteilt gleichmässig Licht und Schatten („genius, though not genius maturend"). — Ausserdem: „Londons apathy and caprice" von E. A. Baughan und „A mere question of intonation" von E. D. R.

THE MUSICAL WORLD (Boston) 1903, No. 11 und 12. — Hauptsächlich kulturelle und pädagogische Aufsätze: „On Popularifing Bach" von Lewis M. Isaacs, „Musical education in the United States" von Fannie Edgar Thomas, „Musical conditions in the West" von George Murphy, „Practical talks with teachers" von Frances C. Robinson; „An alphabet for music teachers" von Fay Simmons Davis. Interessant sind die „Some reminiscences of Rubinstein" von W. H. Sherwood.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1903, No. 51 und 52. — Enthält eine knappe Studie „Weihnachtslieder" von Wilhelm Tappert, im übrigen zahlreiche ausführliche Berichte und Rezensionen.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 4. — Karl Grunsky schreibt über „Anton Bruckner" und dabei fällt manches nur zu richtige Streiflicht auf den musikalischen Niedergang Wiens; wenn auch der Verfasser fein bemerkt, es sei gleichgültig, ob sich Neid und Bosheit in Kunz oder Hinz verkörpern; er glaube, dass die unsterbliche Blamage der Mitwelt sich bei jedem neuen Genie mit notwendiger Beharrlichkeit wiederhole. „Bach, Mozart, Beethoven, Wagner sind zuerst als Hexenmeister verbrannt worden, ehe sie heilig gesprochen wurden." Eine schöne Entwicklungsstudie ist A. Königs Aufsatz „Die Ballade in der Musik". Herders Beziehungen zur Musik entrollt das Gedenkblatt „Johann Gottfried Herder" von August Wellmer; textvergleichend ist Pfarrer Hertels Artikel „Es ist ein Schnitter, heisst der Tod"; ausblickreich und sehr beherzigenswert sind Ernst Rabichs Betrachtungen „Vom Urheberrecht". — No. 5. — Enthält den Festartikel „Friedrich Mann" von Ernst Rabich, dann die Fortsetzung von A. Königs Untersuchung über „Die Ballade in der Musik", die wichtiges über den Stil und die Melodiebildung enthält, auf denen das Wesen der Ballade beruht, und in einer hübschen Definition ihre Ergebnisse glücklich zusammenfasst.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 2. — Eine zusammenfassende Würdigung erfährt „Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass" durch Max Reger. Der Verfasser geht aus von der Tatsache, dass Wolf jetzt Mode geworden ist, und knüpft hieran die Hoffnung, dass er auch „Herrscher im liedreichen Herzen des deutschen Volkes" werden möge. Bitter und richtig ist, was Reger von den hinterlassenen grösseren Werken Wolfs sagt: sie werden besser aufgenommen werden als Wolfs Lieder zu ihres Schöpfers Lebzeiten; „denn er, der Schöpfer, ist hinübergegangen, und damit die Hauptbedingung, dass man diese Werke aufführe, beklatsche und bejuble, erfüllt." Reger bespricht sodann das nachgelassene Chorwerk „Christnacht", das d-moll Quartett, die Jugendlieder, die „italienische Serenade", die nach ihm „zu dem Entzückendsten gehört, was wir überhaupt auf dem Gebiet der Serenade besitzen", und in der er nur die Solo-Bratsche durch eine Alt-Oboe ersetzt wissen will, und endlich die symphonische Dichtung „Penthesilea", die „Krone aller Hugo Wolfschen Orchester-Kompositionen". Reger spricht zum Schluss die beherzigenswerten Worte: „Vielleicht hat das Beispiel Hugo Wolfs die Nachwirkung, dass sich alle die zusammenschliessen, die frei von jeglichem Parteihass, Cliquenwesen und allen rückwärtsblickenden Tendenzen an eine gesunde, fruchtbare Weiterentwicklung unserer deutschen Musik glauben!"

HAMBURGISCHER KORRESPONDENT 1904, 16. Januar. — „Carl August Krebs" — ein Gedenkblatt widmet Eugen Isolani dem Hamburger Opernleiter und bespricht sein Gesamtwirken.

NATIONALZEITUNG (Berlin) 1904, 4. Februar. — „Wir würden es freudig begrüssen, wenn die musikästhetischen Probleme, welche die musikalische Welt bewegen, auch von der grossen Masse der Musikfreunde und nicht nur von den Berufsmusikern erkannt würden. Dies aber ist leider nicht der Fall. Die Urteilslosigkeit des Publikums wächst im Gegenteil mit der Menge des ihm Gebotenen" — so klagt hier J. C. Lusztig in einem „Musikästhetische Probleme" überschriebenen Aufsatz, in dem er kurz, aber erschöpfend die Veränderungen in der musikalischen Form, die sich in der Gegenwart vollziehen, von einem weitblickenden Standpunkt aus bespricht. „Aus der flutenden Bewegung des Entstehens und Vergehens spriessen die Blüten der Kunst!"

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 1904, 19. Januar. — Sehr interessante Beobachtungen über die Kunst des Zuhörens und die noch schwerere des „Nichtzuhörens" enthält ein kleiner „Vom Zuhören" betitelter Artikel.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 6 und 7. — Aus dem Inhalt seien hervorgehoben: Die ausführliche kulturhistorische Arbeit „Die Musik in Hinterindien" von Gaston Knosp; dann August Richards Aufsatz „Die Gralserzählung in Rich. Wagners Lohengrin", der zeigt, wie Wagner den zweiten Teil der Gralserzählung selbst wegen seiner Schwäche und Kälte strich. In einem gründlichen Artikel behandelt A. Liebscher die musikalische Zeitfrage „Jugendkonzerte oder Musikabende?" und entscheidet sich für die Einrichtung von Schulmusikabenden, die er durch praktische Vorschläge unterstützt. G. v. Lüpke behandelt in der Studie „Tonmalerei im Liede" Schubert, Löwe, Schumann, Franz, Brahms und Wolf. Über „E. Jaques-Dalcroze und sein neues Werk" handelt A. Schüz. Hermann Ritter liefert einen Beitrag zur Instrumentenkunde („Etwas über den Geigenbogen"). Die Fortsetzung von Max Kochs „Tonsatzlehre", zahlreiche referierende und unterhaltende Beiträge füllen im übrigen die beiden Hefte:

— No. 8 und 9. — Die Hefte enthalten eine vortreffliche Übersicht „Neuere französische Musikästhetik" von Kurt Mey, einen Jubiläumsartikel „Moriz von Schwind und seine Beziehungen zur Musik" von Karl Sieber, die Fortsetzung von Gaston Knosps Abhandlung über „Die Musik in Hinterindien" (mit wichtigen Bemerkungen über die Trauermusiken der asiatischen Völker), den Nekrolog „Eduard Lassen †" von August Richard, ausserdem vier Kapitel von M. Kochs „Tonsatzlehre", zwei längere Berichte, „Parsifal in New York" von Artur Laser und „Neue französische Opern" von Eugen v. Jagow. Ganz besonders zu erwähnen ist jenes Kapitel aus Knosps Abhandlung, das sich mit der Musik in Kambodscha beschäftigt. Die Kambodschaner besitzen zwei Orchester; das Piphat wirkt bei Theatervorstellungen und grossen Zeremonien mit, das Mohori ist aus Frauen gebildet und dient zum Begleiten der Gesänge. Das mitgeteilte Präludium einer Theatervorstellung beweist in seinen melodischen Elementen eine hohe Kultur, ein Überbleibsel von der antiken Kunst der Ureinwohner des Landes. Besondere Erwähnung verdient noch der Aufsatz „Musik, Musiker und Jean Paul" von Eugen Segnitz, der recht schön dartut, wie modern Jean Paul in musikalischen Dingen fühlte und wie seine Ansichten auch heute noch volle Gültigkeit haben müssen.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1904, 13. Februar. — „Konzert-Unsitten" — das aktuelle Thema wird auch hier von Wilhelm Braun behandelt — launig, aber mit einem ernsten Grundton.

BERLINER TAGEBLATT 1904, 2. Februar. — „Zur Tantièmenfrage" äussert sich hier Leopold Schmidt; er tritt für die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" warm ein und meint, die Genossenschaft sollte vor allen Dingen für Aufklärung ihrer Ziele in allen beteiligten Kreisen sorgen, dann aber Empfindlichkeiten schonen und auch den Schein von Willkür oder Anmassung so lange ängstlich vermeiden, wie nicht die Verhältnisse sie wirklich zur anerkannten und alleinigen Vertreterin der deutschen Musik gemacht haben.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1904, No. 10/11. — Eine Studie Walter Niemanns („Robert Hermann") befasst sich mit der Persönlichkeit und dem Schaffen des 1869 in Bern geborenen Komponisten Robert Hermann. Niemann findet in Hermanns Werken „oft tiefe, originale Gedanken einer sinnenden, grübelnden Germanennatur, die nur dämmernd, nicht klar und schön gefasst, an die Oberfläche zu dringen suchen, ein Stammeln, Verbergen und Abschweifen, statt geordneten Redens, doch immer alles voller Geist und voll intensiven Dranges, geistig und technisch Neues zu geben". Er sagt weiter: „Sein Bestes gibt der Komponist in geheimnisvollen, schwermütigen, müden Stimmungen ... Hermann ist eine Persönlichkeit, mit oder gerade infolge seiner eigensinnig beibehaltenen Schwächen und Manieren ein Charakterkopf unter den deutschen modernen Komponisten. Solche Charaktere hat's in der Musik zu allen Zeiten gegeben."

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 2. — „Eduard Lassen" ist ein Nekrolog Karl Goepfarts betitelt, in dem es u. a. heisst: „Lassen erreichte ein gesegnetes Alter, aber erst die Zeit wird beweisen, was er uns wirklich hinterlassen." — Cyrill Kistler handelt in einem kleinen Artikel („Die Oktav- oder Kontrageige") über die von Ritter erfundene Kniegeige, in der wir nach seiner Darlegung ein wertvolles Bereicherungsmittel unseres Streichorchesterklangkörpers gewonnen haben: einerseits durch geschickte Mischung und Kreuzung der Stimmen; andererseits weil durch das neue Instrument auch die Holzbläser und Hörner mit den vielen Haltnoten entlastet werden können. Kistler spricht die Hoffnung aus, man werde das Instrument bald im Orchester verwenden, und meint, es sei mit ihm dem dominierenden Streicherchor ein Zuwachs von grossartigem Werte geworden.

LE TEMPS (Paris) 1904, 9. Februar. — Über „Les idées musicales d'Herbert Spencer" handelt Pierre Lalo; er sagt da u. a.: „n'ont pas beaucoup d'originalité ni de force: elles vaudraient à peine qu'on y prît garde, si quelques détails du court chapitre où il les expose ne laissaient déjà entrevoir une des infirmités les plus fâcheuses de sa complexion musicale."

ELBINGER ZEITUNG UND ELBINGER ANZEIGEN 1904, 17. Januar. — Enthält eine hübsche Zusammenstellung von Ernst Julius Hildebrandt: „Aussprüche berühmter Personen über Musik, Gesang usw."

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 398. — Aus dem Inhalt das Wichtigste: „Professor Niecks on the musicians education," „The subvention of music" von Edward A. Baughan, „The new papal regulations on church music" von Ethelred L. Taunton.

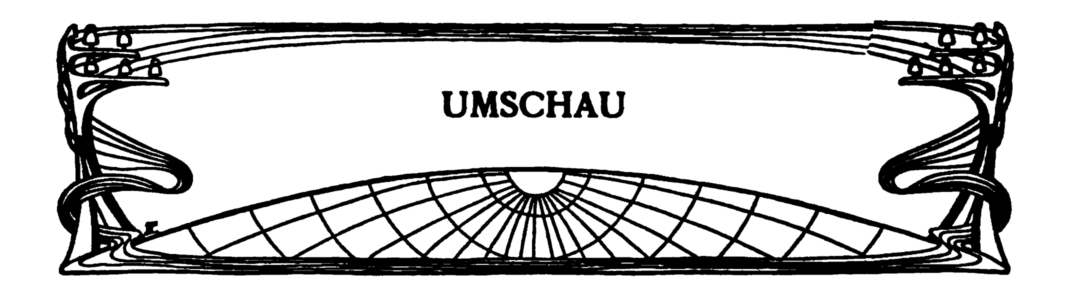
92. NEUJAHRSBLATT der allg. Musikgesellschaft in Zürich. 1904. — Das Heftchen birgt unter dem Titel „Aus dem Zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts" eine Zusammenstellung der musikalischen Zeitungsberichte von 1876 und 1877, in denen sich das Musikleben Zürichs während dieser Zeit abspiegelt, mit einer vorausgeschickten, das Wichtigste schön und knapp zusammenfassenden Einleitung von A. Steiner, in der eine Übersicht über

die Zeit von Richard Wagners Abschied im Jahre 1855 bis zum Jahre 1876. Ein Paar der bedeutendsten Ereignisse seien hier kurz erwähnt: 1867 das schweizerische Musikfest, 1868 die Gründung der „Tonhalle-Gesellschaft", 1872 die zweimalige Aufführung der Matthäus-Passion (vor je 2300 Zuhörern) und endlich das viertägige Musikfest von 1874.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 6 und 7. — Rudolf Frhr. von Procházka's Aufsatz „Aus den Jugendjahren von Robert Franz" zeichnet sich durch interessanten Inhalt und Wärme der Darstellung in gleichem Grade aus, ein bezeichnendes Licht fällt auf den Dichter Wilhelm Osterwald (1820—1887), der Franz in einer für diesen bösen Zeit ein Helfer und Tröster geworden ist. — „Kritik — ein Fach des musikalischen Unterrichts?" — Diese Frage beantwortet Wilhelm Altmann in einem so betitelten Artikel mit einem „Ja"; d. h. er meint, man solle die Schüler unter Aufsicht sich in der „Äusserung" über musikalische Dinge und Werke üben lassen.

KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 7—9. — Ganz besonders sei aus dem Inhalt der vorliegenden Hefte die Studie: „Felix Draeseke" von Georg Göhler hervorgehoben, in der Draesekes den verschiedenen Gebieten der Tonkunst angehörige Schöpfungen eine verständnisvolle und warmherzige Besprechung erfahren. Am schönsten bespricht wohl Göhler Draesekes „Sinfonia tragica" (op. 40), von der er sagt, sie enthalte „ein Übermass von Gefühlen, besonders von Schmerzgefühlen", und nach deren ausführlicher Analyse er sein Urteil in die folgenden Worte zusammenfasst: „Draeseke ist dem grossen Vorwurf, den er gewählt, völlig gewachsen. Die Themen sind symphonisch gross und ausdrucksvoll, die musikalische Entwicklung und die des Inhalts folgerichtig. Der letzte Satz ist eine der grössten Leistungen in der absoluten Musik aller Zeiten."

BAYREUTHER BLÄTTER 1904, 1. bis 3. Stück. — In dem reichen Inhalt fallen ganz besonders auf die unter dem Titel „Richard Wagner an Louis Schindelmeisser" vereinigten Briefe. Sie sind an den Jugendfreund und späteren Hofkapellmeister in Wiesbaden und Darmstadt gerichtet und umfassen die Jahre 1837 bis 1863. Zürich, 12. November 1852 schreibt Wagner: „Ganz unter uns gesagt: — ihr zahlt verflucht schlecht: — das lumpige Rigasche Theater bot mir aus freien Stücken 15 Louisdor für den Tannhäuser an; die kleinsten Sommerstadttheater, wie Würzburg und Rostock, zahlen mir 10 Louisdor; schämt euch, ihr Hof-Menschen!!" Besonders interessant ist wohl das in dem Briefe Zürich, 29. Mai 1853 über die Vortragsweise des Lohengrin-Vorspiels Gesagte: „Es gilt eigentlich nur die genaueste Beachtung der vorgeschriebenen Zeichen, namentlich des „gleichmässig p." in den Violinen und den Holzblasinstrumenten von da ab, wo sie jedesmal das Thema an eine neue Instrumentenfamilie übergeben und nur noch die Begleitung bilden, wogegen es höchst wichtig ist, dass das Thema jedesmal mit voller Nuancierung gespielt wird. Das Tempo ist sehr langsam; vermeide, dass bei den vorkommenden Triolen im Thema geeilt wird! — . . . . Im Übrigen kann ich Dir nicht mehr sagen, als: halte stets auf die skrupulöseste Beachtung der Vortragszeichen; ich habe mich überzeugt, dass ich den ganzen Vortrag stets genau und lebhaft vorgefühlt habe . . . ." — Schön zusammengestellt und von wunderbarer Kraft und modernstem Geist erfüllt sind die Aussprüche Herders, die Hans von Wolzogen in seinem „Was Herder uns sagte" überschriebenen Artikel gesammelt hat.



AUS DEM OPERNREPERTOIRE

London: Die Opernsaison in Covent-Garden beginnt am 2. Mai und schliesst am 25. Juli: Zur Aufführung gelangen 19 Opern, darunter „Aida", „Maskenball", „Bohême", „Carmen", „Cavalleria Rusticana", „Hoffmanns Erzählungen", „Faust", „Fidelio", „Bajazzi", „Rigoletto", „Romeo und Julia", „Tosca" und „Traviata". Sechs Aufführungen unter Leitung von Dr. Hans Richter, nämlich „Meistersinger", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", „Don Juan" und „Figaros Hochzeit", finden mit verstärktem Orchester statt. Es sind bis jetzt u. a. folgende Kräfte engagiert: die Damen: Suzanne Adams, Emma Calvé, Emmy Destinn, Frau Knüpfer-Egli, Mme. Melba, Josefine Reinl, Milka Ternina, Marie Hertzer-Deppe sowie die Herren: Burrian, Caruso, Herold, Kraus, Masiero, van Dyck, Klöpfer, Knüpfer, Krasa, Plançon, van Rooy und die Dirigenten Lohse, Mancinelli und Dr. Hans Richter.

Lyon: Das Grand Théâtre veranstaltet in diesem Monat zwei Zyklen des „Ring des Nibelungen". Es ist dies das erste Mal, dass das Wagnersche Werk in Frankreich vollständig aufgeführt wird.

KONZERTE

Essen: Die Eröffnung des neuen Stadtgartensaals will man durch ein grosses städtisches Musikfest am 1. und 2. Oktober d. J. begehen. Die Ausführung liegt in der Hauptsache dem „Essener Musikverein" in Verbindung mit dem städtischen Orchester ob.

Hagen: Im vierten Konzert der Konzertgesellschaft (Leitung: Robert Laugs), kamen u. a. zur Aufführung: Berlioz (Harold in Italien, Irrlichtertanz, Sylphentanz, Ungarischer Marsch aus „Fausts Verdammung"), Strauss (Till Eulenspiegel), Liszt (Les Préludes).

Lemberg: Der Musikverein bereitet eine Aufführung von Bachs Matthäuspassion vor.

Reichenberg: Am 9. und 10. April veranstaltet der Verein der Musikfreunde ein Musikfest, bei dem der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde aus Wien und das vollständige Orchester des Wiener Konzertvereins — sämtlich unter Leitung des Professors Ferdinand Loewe aus Wien — sowie hervorragende Gesangskräfte mitwirken werden. Auf dem Programm steht unter anderm die Neunte Symphonie von Beethoven.

TAGESCHRONIK

Prof. Karl Emil Doepler der Ältere feierte am 8. März seinen achtzigsten Geburtstag. Doepler ist eine Autorität ersten Ranges auf dem Gebiet der Kostüm- und Waffenkunde. Von 1860—70 war Doepler Kostümzeichner am Hoftheater zu Weimar. Hervorragend aber ist vor allem sein Anteil an der ersten Bayreuther Aufführung vom „Ring des Nibelungen" im Jahre 1876, zu der der Künstler gegen 500 Zeichnungen angefertigt hat.

Manuel Garcia, der berühmte Gesangsprofessor, der in Madrid am 17. März 1805 geboren ist, trat in staunenswerter körperlicher und geistiger Rüstigkeit sein hundertstes Lebensjahr an.

Der niederländische Tonkünstlerverein hat beschlossen, seinem jüngst verstorbenen Stifter G. A. Heinze ein Denkmal zu errichten.

Am Sterbehaus von Johann Strauss Vater in Wien wurde aus Anlass seines 100. Geburtstages eine Gedenktafel enthüllt.

Der erste Theaterkapellmeister in Strassburg i./E., Otto Lohse hat einen Ruf als Operndirektor an das Kölner Stadttheater angenommen.

Dr. F. Limbert, früherer Dirigent des Hanauer Oratorienvereins, überwies dem Verein ein Kapital von 8000 Mark.

Erika Wedekind erhielt nach einem Hofkonzert in Detmold die „Lippesche Rose 1. Klasse."

Dr. Otto Neitzel und Konzertmeister Grützmacher ist vom Grossherzog von Luxemburg das Ritterkreuz des Militär- und Zivilverdienstordens Adolfs von Nassau verliehen worden.

Das Kölner Konservatorium der Musik zählte im letzten Schuljahre 43 Lehrer und 514 Schüler (darunter 51 Ausländer). Der wachsenden Frequenz der Anstalt wird durch eine bereits in Angriff genommene bedeutende bauliche Erweiterung des Konservatoriums Rechnung getragen. Vielfachen Wünschen entsprechend und in Berücksichtigung der dauernden Überfüllung der Gesangsklassen wurden der Anstalt zwei weitere Gesangslehrerinnen gewonnen: Frl. Wally Schauseil und Frl. Lina Beck. Eine durchaus moderne Schöpfung ist die unter Steinbachs persönlicher Leitung stehende Dirigenten-Ausbildungs-Klasse, verbunden mit einer Orchesterschule. Die reichliche Dotierung der Anstalt mit Stipendien und Freistellen ermöglicht eine weitgehende Berücksichtigung auch unbemittelter, bedeutender Talente.

No. 77 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel ist erschienen. Im Mittelpunkt steht der Vorschlag zur Gründung einer Reichs-Musikbibliothek, sowie eine Übersicht über die Verlagstätigkeit des Hauses Breitkopf & Härtel im Jahre 1903. Die Titelseite der Mitteilungen trägt das Bild Ferruccio Busoni's. Ein Aufsatz über Busoni aus der Feder Otto Taubmanns wird seiner Bedeutung als Komponist und Bearbeiter gerecht. Louis Rée schildert die Tätigkeit und die Erfolge Hermann Grädeners vor allem als Schöpfer von Kammermusikwerken. Weitere Hauptabschnitte sind den Werken R. Barths (Hamburg), Karls von Perfall (München) und X. Scharwenka's (Berlin) gewidmet. An musikgeschichtlichen Werken werden besonders angezeigt: das thematische Verzeichnis der Werke Glucks von Wotquenne, Joh. Rosenmüllers Sonate da camera (Deutsche Denkmäler), Trienter Kodices II und G. Muffat, Concerti grossi (Österreichische Denkmäler) und einige ausländische Veröffentlichungen. Zur Frage des „Motu proprio" Pius' X. über den Gregorianischen Kirchengesang wird auf die Arbeit Gevaerts hingewiesen, der Ursprung des römischen Kirchengesanges, deutsch von Hugo Riemann. Die 22 Seiten umfassenden Nachrichten über erschienene und demnächst erscheinende Musikalien geben den Überblick über die Verlagstätigkeit des Hauses Breitkopf & Härtel und seiner Verlagsvertretungen in den letzten beiden Monaten.

TOTENSCHAU

Der älteste Seminarlehrer Preussens, Kgl. Musikdirektor L. Baumert in Liegnitz, starb im Alter von 70 Jahren.

In Leipzig verstarb der Komponist Theodor **Sachsenhausen**, der eine Reihe anmutiger Lieder geschaffen.

G. W. **Hunt**, der seinerzeit berühmte Lieder- und Balladenkomponist, ist in London gestorben. Nach seiner populärsten Ballade hatte er den Beinamen „Vater des Jingo."

Eleonore **Petrelli**, einst eine gefeierte Opernsängerin und Witwe des russischen Fürsten Petrow, ist am 23. Februar, 87 Jahre alt, in den dürftigsten Verhältnissen zu Chicago gestorben.

BERICHTIGUNGEN

zu W. A. Ellis' Aufsatz: „Die verschiedenen Fassungen von Siegfrieds Tod" Heft 10 S. 239 ff.; Heft 11, S. 315 ff. — Durch ein Versehen beim Druck ist auf S. 249 f. der Ellisschen Arbeit der Schluss des zweiten Aufzuges von „Siegfrieds Tod" aus Sulzers Manuskript in einer Weise abgedruckt worden, die der Beschaffenheit der Handschrift nicht entspricht: der Gesang der Chöre geht dem Dreigesang Gunthers, Brünnhildes und Hagens **nicht** voraus, sondern ihm parallel. Das Bild, welches das Manuskript gibt, ist folgendes:

Weihgesang (aus dem Hofe her schallend)	Gunther und Brünnhilde:	Hagen:
Die Mannen:		
Allvater,	Allrauner!	Albenvater!
waltender Gott!	Rächender Gott!	gefallener Fürst!
Allweiser,	Schwurwissender	Nachthüter!
weihlicher Hort!	Eideshort!	Niblungenherr!
Wodan! Wodan!	Wodan! Wodan!	Alberich! Alberich!
Wende dich her!	Wende dich her!	Achte auf mich!
	Weise die schrecklich	Weise von Neuem
Die Frauen:	heilige Schaar	der Niblungen Schaar,
Allmilde!	hieher zu horchen	dir zu gehorchen,
mächtige Mutter!	dem Racheschwur!	des Ringes Herrn!
Allgüt'ge		
Freundliche Göttin!		
Fricka! Fricka!		
Heilige Frau!		
Mannen und Frauen:		
Weiset die hehre		
heilige Schaar,		
hieher zu horchen		
dem Weihgesang!		

(Gunther und Brünnhilde wenden sich zur Halle usw., usw.)

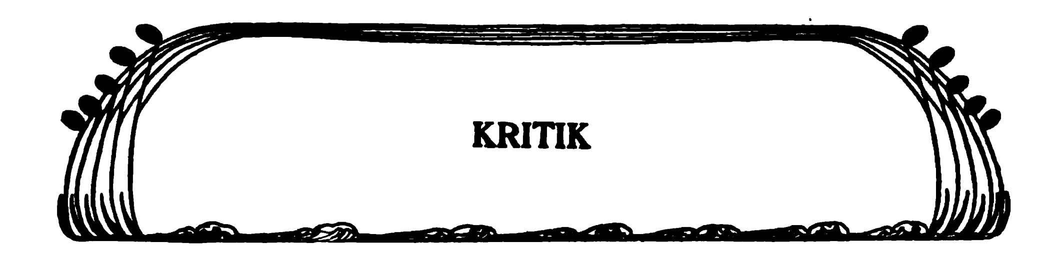
[Diese szenische Bemerkung am Schlusse des Aktes ist ähnlich der des gewöhnlichen Textbuches der Götterdämmerung — sagt Steiner — d. h. dieselbe wie im 53er Druck, **nicht** aber wie im Bd. VI der Ges. Schriften und in der Partitur, wo das Schlussbild mannigfach entwickelt ward.]

Weiterhin wünscht Herr Ellis im Interesse grösserer Korrektheit und Klarheit noch folgende Veränderungen:

Seite 241, Anm., Zeile 2 von unten: hinter „Festspielzeit" ist einzusetzen: „1896".
„ 242, Zeile 2 von unten: lies: „Blutbrüderschafts**eid**" statt „Blutbrüderschafts**trank**".
„ 243, „ 11 „ „ „ „der beiden **ersten** Waldvögleingesänge".
„ 245, „ 6 von oben: „ „jene Abschrift" statt „Uhligs Abschrift".
„ 245, „ 7 „ „ „ „das möge der Leser einstweilen selbst erraten".
„ 245, „ 13 „ unten: „ „1850—1851" statt „1851".
„ 246, „ 1 „ oben ist: „Kopie" in Anführungszeichen zu setzen.

Seite 246, Zeile 17 von oben lies: „Jedenfalls kann man sich denken".
„ 247, „ 8/9 „ „ sind die Klammern [ ] zu tilgen.
„ 248, „ 2 des Zitats „Machtlos scheidet" usw.: hinter „scheidet" ist ein Punkt zu setzen.
Seite 249, Zeile 1 und 13 von oben: lies: „Ges. Schriften II".
„ 249, „ 10/11 von unten: lies: „getilgten" statt „gestrichenen".
„ 316, Anm., Zeile 4 von unten: lies: „Wibelungen" statt „Nibelungen".
„ 317, Zeile 2 von oben: lies: „oder", statt „und".
„ 318, „ 4 „ „ „ „gewiss" statt „zwei".
„ 318, „ 18 „ „ hinter „Brünnhilde" ist einzuschieben „selber".
„ 318, „ 15 „ unten: „sechste" ist zu sperren.
„ 319, „ 12 „ „ lies: „gestrichen" statt „getilgt".
„ 320, „ 8 „ oben: lies: „Tod — es" statt „Tod. Es".
„ 321, Anm., Zeile 2 von unten: hinter „Höheres" ist einzuschieben: „ist".
„ 322, „ „ 7 „ „ hinter „Randglosse" ist die Klammer zu schliessen.
„ 323, Zeile 3 von unten lies: „diese" statt „die".
„ 323, Zeile 5 von unten: „Uhligs" ist zu tilgen.
„ 323, Anm., Zeile 1 von unten: lies: „auf zwei unmittelbar aufeinander folgenden Seiten".
Seite 324, Zeile 8 von oben: lies: „zwei" statt „ganz".
„ 324, „ 10 „ unten: lies: „allererste" statt „schwerste".
„ 325, „ 1 „ oben: lies: „also" statt „aber".
„ 325, „ 9 „ „ „ferner fand wohl" ist zu tilgen.
„ 325, „ 11 „ „ „statt" ist zu tilgen.
„ 325, „ 13/14 „ „ „hinzu traten ohne Zweifel" ist zu tilgen.
„ 325, „ 3 „ unten: „diesen" vor „Rat" ist zu tilgen.
„ 326, Anm. 2, Zeile 2 von oben: lies: „nichtsdestoweniger" statt „übrigens".
„ 326, „ 2, „ 3/4 „ „ „obwohl — Folge hatte" ist zu tilgen.
„ 327, Zeile 26 von oben: „Schuld" ist zu sperren.
„ 328, „ 1 lies: „Dort" statt „Doch".
„ 329, „ 3 von oben: lies: „müssen" statt „wollen".
„ 329, „ 8 „ „ „ „eine Überarbeitung" statt „die Überarbeitung".
„ 329, „ 12 „ „ „ „also" statt „aber".

Ausserdem hält sich der deutsche Bearbeiter, der sich erlaubt hat, an einigen Stellen in Anmerkungen gegen die Ellisschen Anschauungen leichten Widerspruch zu erheben, zu der Mitteilung verpflichtet, dass diese Einwände Herrn Ellis nicht überzeugt haben. Näher auf die Streitpunkte einzugehen, muss sich der Bearbeiter zurzeit noch versagen, doch erkennt er schon jetzt an, dass die S. 317, Anm. beigebrachten Ausführungen über Wagners Lateinschrift, insoweit sie sich auf den „Jesus von Nazareth" stützen, in der Tat irrig sind: der Druck von 1887 schreibt die Hauptwörter mit Majuskeln und es ist nicht einmal bestimmt zu sagen, ob sich die Handschrift nicht gar noch deutscher Buchstaben bediente. Sicher nachzuweisen sind die Minuskeln im Hauptwort erst in den „Entwürfen, Gedanken und Fragmenten", die mit der Zürcher Zeit beginnen. Zu Seite 326, Anm. 2 bemerkt der Bearbeiter, dass er zwar aus anderen Gründen (nämlich solchen stilistischer, nicht sachlicher Art) zu dem Ergebnis gekommen ist, dass der ursprüngliche „Junge Siegfried" die Zerschlagung des Wotanspeeres noch nicht kannte, deshalb aber Herrn Ellis' Motivierung keineswegs verwirft, sondern in ihr eine willkommene Bestätigung seiner eigenen Auffassung sieht.



OPER

BASEL: Der Spielplan hat sich mit den Aufführungen von „Romeo und Julia", von „Samson und Dalila" und der „Walküre" entschieden etwas gehoben. Dazu kam ein Gastspiel Bertrams, das in einer herrlichen Wiedergabe des Hans Sachs gipfelte. Diese wunderbare Leistung bildet zugleich den Höhepunkt unserer demnächst zu Ende gehenden Opernsaison. Vor Torschluss werden noch Erstaufführungen von d'Albert's „Abreise" und Bizet's „Djamileh" in Szene gehen. Dr. H. Stumm.

BERLIN: Königliches Opernhaus: „Lohengrin". Seit einem halben Jahre war von dieser Neueinstudierung die Rede. Die schliessliche Aufführung brachte eine leise Enttäuschung, das erhoffte Gegenstück zur Neuinszenierung der „Meistersinger" war es nicht. Vielleicht wäre es eine in sich geschlossene Sache geworden, wenn Kraus den Lohengrin gesungen hätte. Aber Herr Kraus ist überm grossen Teich und Herr Grüning, auf den nun die Wahl fiel, ist gewiss ein begabter, geschmackvoller, intelligenter usw. Sänger, nur ein Lohengrin ist er nicht. Er singt die Rolle zu sehr in Schönheit, als Darsteller gefällt er sich zu sehr in edlen Profil- und Frontstellungen, und so heimisch er auf den Brettern ist, machte er bisweilen den Eindruck eines in der Oper debütierenden, begabten, geschmackvollen und intelligenten Konzertsängers. Fräulein Destinn als Elsa: solche Besetzungen können wir brauchen. Ihr derb zupackendes Künstlertemperament mag etwas Undeutsches haben, aber noch viel weniger deutsch ist die Sentimentalität der Konfirmandin, mit der man so gern die Elsa ausstattet. Sängerinnen wie Fräulein Destinn können dem Publikum den Unterschied von Deutsch t u n und Deutsch t u m beibringen. — Herr Knüpfer als König Heinrich, Herr Hoffmann als Telramund, Frau Plaichinger als Ortrud und nicht zuletzt Herr Muck als Dirigent — man sieht, die besten Kräfte waren aufgeboten, und wenn es nicht an die „Meistersinger" heranreichte, war es doch ein grosser Tag nach den wenig erquickenden Manon- und Mignonepisoden. Willy Pastor.

BREMEN: Trotz des kurz vorhergehenden zweifelhaften Münchener Erfolges und trotz Abratens geschäftskundiger Kenner unseres Publikums brachte die Direktion Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" (über deren Text und Musik in dieser Zeitschrift mehrfach eingehend berichtet wurde) zur Aufführung. Dass der Komponist des „Fest auf Solhaug", des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten" der begabteste und eigenartigste Nachwagnerianer ist, dafür brauchen wir hier nicht erst Zeugen zu stellen. Um Zeit und Raum für die Proben zu gewinnen, wurde der Februar zum grossen Teil der Operette (dem Leharschen „Rastelbinder") verschrieben. Das heisst: man verschrieb sich dem Bösen, um die Kunst zu retten. Als danach nun die „Rose vom Liebesgarten" in all ihrer weltfremden Keuschheit und ihrem transzendentalen Lyrismus erschien, der nur für hochgestimmte, für das höchste Ideal der Kunst empfängliche Gemüter zugänglich ist, da waren die Herzen unserer wackersten Abonnenten mit solch zähem Rastelbinderdraht umsponnen, dass kein Strahl der hold erglühenden Rose aus dem Wunderlande der echten Kunst hindurch zu dringen vermochte. Das Publikum, das sich beim Rastelbinder wohl fühlte, blickte sich bei den wundersamen Klangmischungen der Chöre im Liebesgarten zuerst ratlos, dann spöttisch an. Aus München waren einige Witze von Leuten, die nichts ernst zu nehmen vermögen, herüberkolportiert worden. Auf den

Piccicatotropfenfall der Tropfsteinhöhle des Wunderers freute man sich im voraus. Bei dem musikalisch und dramatisch hochbedeutenden ersten Akt vor dem Frühlingstor des Paradieses, der die Genialität seiner Schöpfer mit so beredten, einfachen Tönen und echt künstlerischer Naivetät verkündet, blieb es gelassen. Das weitgeöffnete Tor zum Liebesgarten der keuschen Kunst blieb ihm aber verschlossen. — Dass doch die Erfahrung der Alten der Jugend nichts nützt! Unsere Väter verhöhnten Wagner, unser Publikum verhöhnt Pfitzner. Damit will ich nicht sagen, dass Pfitzner ein ebenso grosser Bahnbrecher sei, wie Wagner. Aber ein eigenartiger Künstler und ein reiner Idealist ist er; und die hielt die Masse von jeher für verrückt. Dr. Gerh. Hellmers.

DRESDEN: Puccini hat mit seiner „Bohème" einen Erfolg erzielt, der Dauer verspricht. Der Komponist liebt auf der einen Seite starke pathetische Ausbrüche und befleissigt sich andrerseits, einen musikalischen Konversationsstil zu schaffen und die alltäglichsten, unmusikalischsten Worte und Redensarten in Töne zu fassen und orchestral zu umkleiden. Anklänge an die Veristen, besonders an Mascagni, sind häufig, aber im ganzen ist die Musik mehr geistvoll als unmittelbar aus dem Vollen geschöpft. Sehr glücklich trifft der Komponist das Milieu der vier Bilder, auch weiss er mit Instrumentationskünsten manchen feinen Effekt zu erzielen. Die Aufführung unter Schuch war vorzüglich. Die Damen Nast und v. d. Osten, sowie die Herren Burrian, Scheidemantel, Rains und Plaschke zeichneten sich in den Hauptrollen aus. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Ein einziger Opernabend brachte gleich zwei Novitäten für Düsseldorf. Etwas verspätet erschien das zehnjährige „Mädchen von Navarra" von Massenet — im Text und Ton ein Werk, das den italienischen Verismus auf französischen Kunstboden verpflanzt und ihn auf ein etwas höheres künstlerisches Niveau erhebt. Neben diesem Werk nahm sich Leo Blechs „Das war ich" ziemlich naiv aus. Beide Opern fanden bei prächtiger Besetzung viel Beifall und erwiesen sich bisher zugkräftig. Ferner erlebten die „Meistersinger" eine glänzende Neuinszenierung und endlich entzückte Erika Wedekind als Frau Fluth und enttäuschte einigermassen als „Mignon".

A. Eccarius-Sieber.

FRANKFURT a. M.: Erfreuliche Resultate lieferten die Gastspiele der Damen Margarethe Seebe vom Leipziger Stadttheater und van der Vijver vom Hoftheater in Mannheim. Erste sang und spielte dem Publikum einer Meistersinger-Vorstellung das Evchen recht zu Dank; letzte gab eine schätzenswerte Elvira in „Don Juan" ab. Zur Auffrischung des Spielplans hat man wieder einmal mit Erfolg auf altes Gut zurückgegriffen: „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach kehrt jetzt, wo er längst den Modereiz verloren hat, seine hohe musikalische Grazie fast eindringlicher denn je heraus. Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Jeanne Raunay's Gastspiel ist ein wahrer Triumphzug durch Niederland. Besonders als Wagnersängerin wird sie allgemein gepriesen, ihre Hauptpartieen sind die Elsa und Elisabeth. Jan Blockx' neue Oper „Die Braut der See" (Die Meeresbraut) hat nun auch hier seinen Einzug gehalten und noch grösseren Erfolg davongetragen als die „Herbergprincessin" desselben Komponisten. Otto Wernicke.

HANNOVER: Im kgl. Theater gastierte mit grossem Erfolg Erika Wedekind als Frau Fluth, Rosine und Lucia. Von Engagementsgastspielen ist ein mehrmaliges Auftreten der Koloratursängerin Mac-Grev zu verzeichnen, in denen diese Künstlerin mit ihrer hübschen, ausgeglichenen Stimme und guten Schulung einen vorteilhaften Eindruck hervorrief. Ein zweites Gastspiel unseres präsumptiven neuen Heldentenors Gröbke verlief nicht so günstig wie das erste. Sein Tremolieren, seine larmoyante Gesangsweise und diverse technische Unbeholfenheiten fielen unangenehm auf. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Die Hofoper brachte in letzter Zeit nicht allzu viel Aufregendes. Viel Anklang fand indess ein Gastspiel Sigrid Arnoldsons als „Mignon" und „Traviata".

Eine schon seit längerer Zeit verheissene „Neuheit" war uns Saint-Saëns' „Samson und Dalila", das unter Gorters Leitung eine gute Wiedergabe erfuhr. **Albert Herzog.**

KÖLN: In den Vereinigten Stadttheatern bildete die Wiederaufnahme von Charpentier's „Louise" das Hauptereignis der letzten Wochen. Der grosse Erfolg, den die Neueinstudierung erzielte, nachdem das Werk hier vor zwei Jahren keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen, war im wesentlichen in der weit besseren Gesamtaufführung — mit Frau Felser als nach jeder Richtung ausgezeichneten Vertreterin der Titelrolle — begründet. Mühldorfer hatte das interessante Werk vortrefflich herausgearbeitet. An Inszenierungskünsten wurde im neuen Hause das immer Mögliche geboten.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG: Wir beziehen neuerdings unsere Tenöre aus München. Dr. Raoul Walter hat vor kurzem ein ehrenreiches Gastspiel als Fra Diavolo, José, Eleazar und Troubadour absolviert, und schon singt wieder — übrigens zu unser aller Ohren Freude — ein Münchener Tenor, Heinrich Knote, in unsern heiligen Hallen. Im übrigen haben wir die Wiederaufnahme von Offenbachs liebenswürdig graziöser „Verlobung bei der Laterne" und die erste Aufführung des schlimmen Sardouismus „Tosca" mit der in vielen Teilen interessanten Musik von Puccini zu verzeichnen. Puccini hat offenbar zeigen wollen, dass auch die trivialsten Roheiten mit Tönen übergossen werden könnten; wäre er nicht nur ein Talent, sondern ein Genie, so hätte es ihm gelingen mögen, ein Kunstwerk zu schaffen; so aber mangelt ihm die Kraft, die Musik mit der Brutalität zu einer Einheit höhern Stils zusammenzuschweissen. Puccini's „Tosca" erscheint mir nur als Zeugnis für die Weiterbildung des „Musikdramas" bedeutend; eine deutsche Bühne mittlerer Grösse hätte indessen besseres zu tun, als bei Franzosen (Massenet's „Navarraise") und Italienern Opern einzuhandeln und die neuen deutschen Erzeugnisse vollständig zu missachten. **Paul Ehlers.**

LEIPZIG: Ausser mehreren Wiederholungen von Eugen d'Alberts „Tiefland", die geringerem Interesse begegneten als die Premiere, gab es als ungewöhnlichere Vorkommnisse im Repertoire der letzten zwei Wochen die Erstaufführung eines mehr anspruchslosen als ansprechenden Amateur-Öperchens „Verschleiert" von Alfred Kaiser und Gastspiele von Hans Giessen (Don José), Frau Leffler-Burckard (Walküre) und Carl Perron (Wotan). Alfred Kaisers Einakter „Verschleiert", der am Pariser Renaissance-Theater weit über hundert Mal aufgeführt worden sein soll, behandelt in ziemlich undramatischer und musikalisch mit einigen ganz aphoristischen Tongedanken, etwas Streicherpizzicatis und Harfen- und Hornklängen dürftig aufgeputzter Weise eine Atelierszene zwischen dem spanischen Maler Velasquez und der ihn liebenden Magd Juanita. Es ist eine rührselige Duo-Episode aus dem Künstlerleben, ein petit rien, das mehr in den Rahmen eines Vaudeville-Theaters als in den einer Opernbühne hineingehört.

Arthur Smolian.

PETERSBURG: Seit Beginn der grossen Fasten, während die Kaiserl. Russ. Oper geschlossen, herrscht in der Italienischen Oper grössere Tätigkeit. Das herkömmliche Repertoire wurde durch einige weniger bekannte Opern aufgefrischt, so durch „Manon" von Massenet. Lina Cavalieri debütierte erfolgreich in der Titelrolle. Es folgten seitdem: „Martha", „Lucia", „Romeo e Guilietta", „Eugen Onegin" und „Mignon". Sigrid Arnoldson, Olympia Boronat, die Herren Ssobinow, Kaschmann, Anselmi, Navarini waren die gefeierten Vertreter der Hauptrollen. **Bernhard Wendel.**

STRASSBURG: Zwei Neuheiten gab's (doch keine deutschen): Die Londoner Importe „Der Wald" der Miss Smyth, ein in jeder Beziehung eindrucksloses Werk. Die Heldin eine Art Ortrud im Nesslerschen Gewande, vieles in einer Tonsprache ausgedrückt, gegen die Mendelsohn ein Zarathustra ist. Weit genussreicher war Giordano's

„Fedora" (Gastspiel der Prevosti), ein Werk, aus dessen Verbindung von modernem Geist mit Wohllaut und Vornehmheit unsere jungdeutschen Wehwalte recht viel lernen könnten. Warum wird Deutschland mit diesen liebenswürdigen Gaben neuitalienischen Geistes nicht mehr bekannt gemacht, statt immer mit der brutalen Schlächtergesellenpoesie eines Mascagni usw. abgespeist zu werden? Kein geringes Lob für unsere Erna Croissant, sich vollgültig neben der Gastin hören zu lassen. Auch Lohse zeigte sich in der Leitung von seiner glänzendsten Seite. Schade nur, dass er seit Jahren fast mit einem Fusse ausserhalb Strassburgs steht und das Repertoire hier immer mehr verarmt. Manche Gewaltsamkeiten in der Überhetzung der Allegri usw. wird er aber wohl noch ablegen müssen, wenn er an einer erstklassigen Bühne in Ehren bestehen will.

Dr. G. Altmann.

STUTTGART: An Königs Geburtstag, allwo früher manche Erstaufführung Wagnerscher Werke durchgesetzt wurde, ging dieses Jahr zur Abwechslung Gounod's „Philemon und Baucis" als Merkwürdigkeit in Szene. Wiederholungen erlebten „Zauberflöte", „Orpheus", der nächst „Maienkönigin" die älteste und ehrwürdigste Oper repräsentiert, ferner „Tristan" und — beinahe — die „Meistersinger". Gerhäuser entwarf eine vollendete Darstellung in der Gebärdensprache, während sein Gesang nicht auf solch hoher Stufe stand.

Dr. K. Grunsky.

WARSCHAU: Eine längst versprochene Neuheit, die 3aktige polnische Oper „Maria" von Heinrich Melcer erschien Mitte Februar und hatte sich einer warmen Aufnahme zu erfreuen. Der junge Komponist erwies sich als ein tüchtiger Musiker, der viel gelernt hat und die Technik des modernen Dramas gewandt beherrscht. Der Schwerpunkt der Melcerschen Oper liegt im Orchester; die Gesangspartieen sind nicht immer glücklich erfunden mit Ausnahme von sehr charakteristisch und ausdrucksvoll gearbeiteten Chören. Überhaupt neigt die Ausdrucksfähigkeit Melcers mehr für das Charakteristische. Der Text wurde ziemlich unbeholfen nach einem bekannten Gedicht von Malczewski („Maria") verfasst. Die Aufführung ist den besseren zuzuzählen; die Hauptrollen wurden durch Frau Bohuss-Heller und die Herren Leliwa (Tenor), Górski und Tarnawski (Bässe) vertreten. — „Hänsel und Gretel" mit Humperdinck am Dirigentenpult gestaltete sich zu einem Triumph für den Komponisten; für die ausgezeichnete Aufführung sorgten Frl. Kaftal (Gretel), Fr. Bohuss (Hänsel), H. Górski (Vater) usw.

H. Opieński.

WEIMAR: Uraufführung des „Buddha", grosse Oper in 3 Aufzügen und einem Vorspiel von Max Vogrich. In seinem neuesten Werke greift der Dichterkomponist zurück ins fünfte Jahrhundert vorchristlicher Zeit und sowohl legendarische als auch geschichtliche Momente bilden die Grundlage seiner Oper. Die Handlung, die für den mit der Lehre Buddhas nicht Vertrauten etwas unklar erscheint, ist in ihren Hauptzügen folgende: Siddharta Gautama, Sohn des Königs Suddhodana, wächst dem Willen seines Vaters gemäss im üppigsten Wohlleben und sinnlichen Genuss auf. Durch Zufall lernt er das Elend kennen. Belehrt durch einen Bettler, der ihn sterbend zum kommenden Buddha (d. h. der Erleuchtete) bestellt, empfindet er Ekel vor seinem bisherigen Leben und sucht in Entsagung ein Weltweiser zu werden. Mit tiefer Betrübnis hört seine Gemahlin Yasothara seinen durch nichts wankend zu machenden Entschluss und Gautama verlässt sein Heim, um als Bettler in Entbehrung und Not Erleuchtung zu suchen. 15 Jahre sind verflossen, als Buddha als Prophet begleitet von einer Schar Schüler im Bettlergewand ins Vaterhaus zurückkehrt. Sowohl die väterlichen Vorstellungen, als auch die innigen Bitten seines Weibes, sowie seines Sohnes Rahula, den er zum ersten Male sieht, doch, wie es ihm als Prinz gebührt, im Königspalast zu bleiben, vermögen seinen starren Willen nicht zu beugen. Er zieht wieder in

die Wüste hinaus, um sein Wanderleben fortzusetzen. Nach vielen Jahren finden wir ihn als Sterbenden, umgeben von einem Teil seiner Jünger, in einer Felsenhöhle. Hier erfährt er erst, dass sein Weib ihm als Bettlerin, Not und Elend mit ihm teilend, folgte. Tief ergriffen verkündet er prophetisch den nächsten Buddha — den der Liebe. Yasothara naht ihm, um im Tode vereint einzugehen ins Nirwana. — Die auf die einzelnen Akte verteilten Vorgänge charakterisiert der Komponist selbst durch folgende Überschriften. Vorspiel: „Der Bettler". 1. Akt: „Yasothara". 2. Akt: „Buddha" und 3. Akt: „Nirwana". Die Dichtung, nicht frei von Härten, bewegt sich zum Teil in metrischer Prosa, zum Teil in Versen. Bei den letzteren spürt man manchmal arg die Versschmiede. Die Musik steht ungleich höher und lässt überall den gewandten feinfühligen Musiker erkennen. Er ist weder ein Nachbeter Wagners, noch veristisch angehaucht, sondern er weiss selbst etwas zu sagen und bedient sich zum Ausdruck seiner Gedanken meistens der geschlossenen Form. Das Leitmotiv taucht auch gelegentlich auf, doch nicht mit der Klarheit und Bestimmtheit wie bei Wagner. Wollte man die musikalische Richtung des Komponisten in aufsteigender Linie andeuten, so könnte man sagen: „Meyerbeer, Goldmark, Vogrich!" Es findet sich neben weniger Bedeutendem wirklich Bedeutendes. So z. B. die Verheissung des Bettlers im 1. Akt; das auf einem durch 130 Takte basierenden Orgelpunkt auf D aufgebaute Vorspiel zum 2. Akt, gewissermassen den festen Willen Buddhas symbolisierend. Der Wechselgesang zwischen Deradatta und Yasothara, sowie der heiter naive Auftritt ihres Knaben Rahula. Eine äusserst glückliche Eingebung. Sehr originell, jedoch weniger schön ist die Einleitung zum 1. Akt. Die vielen prunkvollen Aufzüge und Ballets gemahnen unliebsam an die Konzessionen, die man der grossen Oper in Paris machen musste; ausserdem hemmen sie den Fluss der ohnehin viel zu lang ausgesponnenen Handlung. Geschickt angebrachte Striche können den Wert des Werkes nur erhöhen. Die Aufführung selbst war unter der Leitung Krzyzanowski's sowie der Regie Wiedeys vorzüglich vorbereitet und wahrhaft glänzend inszeniert. Der Komponist wurde mit den Hauptdarstellern (Gautama — Herr Zeller, Yasothara — Frl. vom Scheidt) bereits nach dem 1. Akte gerufen und musste zum Schluss mindestens 6mal an der Rampe erscheinen.

Carl Rorich.

KONZERT

BASEL: Die drei letzten Symphoniekonzerte brachten neben allerlei Bekanntem das Vorspiel zu „Sancho" von Jaques-Dalcroze, sowie eine vortreffliche Wiedergabe der Liebesscene aus der „Feuersnot". Solistisch beteiligten sich Frau Bosetti und unser Konzertmeister Hans Kötscher, sowie ferner mit besonderer Auszeichnung Teresa Carreño, die das Publikum mit einer glänzenden Ausführung der Ungarischen Phantasie von Liszt elektrisierte. Zu einem Ereignis gestaltete sich das Auftreten des Geigers Leopold Auer, der ein interessantes Programm mit jugendlichem Feuer vortrug. — Das zweite Konzert des Basler Gesangvereins vermittelte uns die Bekanntschaft mit der „Vita Nuova" von Wolf-Ferrari, sowie mit einer „Ahasvers Erwachen" betitelten Komposition von F. Hegar.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: In unserm Opernhaus finden jetzt wieder, nachdem die Arbeiten zur Sicherung gegen Feuersgefahr beendet sind, allabendlich Vorstellungen statt, und so können denn auch die Symphonieabende der Königl. Kapelle unter Weingartner ihren Fortgang nehmen. Der 7. brachte drei Stücke aus Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, Rob. Schumanns vierte Symphonie (d-moll), Hugo Wolfs Penthesilea und Beethovens Egmont-Ouvertüre. Dass das jüngst besprochene Orchesterwerk von Hugo Wolf hier schärfer in der Rhythmik ausgearbeitet erklang als in der Philharmonie, darf niemand

wundern, der die Sachlage kennt, aber einen vorteilhaften Eindruck hat es auch hier nicht auf mich gemacht. Im Gegenteil, die Schwächen der Musik traten noch deutlicher hervor. Übrigens erschien mir Weingartner als Dirigent niemals bedeutender als an diesem Abend. — Siegfried Ochs an der Spitze seines philharmonischen Chores hat uns wieder einmal eine ganz vortreffliche Aufführung der Bachschen h-moll Messe beschert. Immer inniger verwächst seine Sängerschar mit dieser Musik; es gab Momente höchster Schönheit, wie sie nur selten vorkommen bei einem so komplizierten Apparat der materiellen Mittel. Überall, wo es auf den Chor und das Orchester ankam, in dem Siegfried Ochs bei Bachscher Musik die Pulte der Bläser stets mit den vorgeschriebenen alten Instrumenten besetzt, klang es durchweg herrlich; namentlich in den zartesten Schattierungen des Piano ist dieser Chor fast unerreicht. Weniger gut gerieten die Soli; unsre Sänger fühlen sich im Bachschen Stil meist gar zu fremd. Sicher führte Frau Geller-Wolter die Altpartie, Herr Knüpfer die des Basses durch; auch Rob. Kaufmann im Tenor ging noch zur Not, aber Johanna Dietz im Sopran sang nicht einmal die Noten richtig. — Die Singakademie unter Georg Schumann hat Händels „Judas Maccabäus" als drittes Abonnementskonzert gebracht. Des jetzigen Dirigenten Auffassung steht vielfach im Widerspruch zu der durch die früheren Chorleiter festgelegten Tradition, und es mag ihm oft schwer genug werden, die Sängerschar zu einer lebhafteren Behandlung des Zeitmasses, zu einer subtileren Nuancierung in den Tonfärbungen zu bewegen. Bisweilen treibt ihn sein lebhaftes Naturell auch wohl zu weit. So schien mir der Chor „Fall war sein Los" zu schnell genommen, das Thema verlor an Wucht, und die kurzen pp-Akkorde gingen zu hastig an dem Ohr vorüber. Im ganzen aber haben die Aufführungen an Leben gewonnen, und des Dirigenten echt künstlerischer Geist wirkt erfrischend und animierend. Unter den Solisten sei Herr Joh. Messchaert an erster Stelle genannt, der, ein wahrer Meistersänger, alle Stilarten sicher beherrscht und aller Herzen erfreut, wenn er die Lippen öffnet. Auch Curt Sommer fasste die Partie des Judas in grossem Stil an und erweckte Bewunderung mit seiner Atemführung und der rhythmisch festen Gliederung der bewegten Figuren. Frau Walter-Choinanus gestaltete die dankbare Altpartie, selbst die weniger interessanten langen Rezitative in grosser Auffassung. Im Zwiegesang mit dem Sopran des Frl. Marie Berg wollten sich die beiden Stimmen nicht recht verschmelzen. Orchester und Orgel waren erstklassig. — Im letzten Nikisch-Konzert wirkte das Künstlerpaar Eugen und Hermine d'Albert mit. Die Dame sang vier Stücke ihres Gatten für Sopransolo mit Orchesterbegleitung und imponierte durch die Sicherheit, mit der sie die z. T. recht umfanglich geschriebene Musik bewältigte. In merkwürdigen Zickzacklinien bewegt sich die melodische Linie; willkürliche Sprünge, ohne dass der Worttext dazu veranlasst, vollführt die Singstimme. Dazu ist das Orchester, an sich schon in der Klangfarbe zu dick aufgetragen, mit einer Menge von Details überladen, die keine einheitliche Stimmung aufkommen lässt. Die mittelalterliche Venushymne ist d'Albert am besten gelungen — eine grosszügige, sich bis zum Schluss steigernde Melodie voll Feuer und Schwung und eine farbenfrohe Orchesterbegleitung. Das Publikum liess sich das Stück zweimal vorsingen. Am wenigsten wollte mir die Musik zu der poetischen Prosa von Fritz Rassow „Wie wir die Natur erleben" behagen, eine lange in Einzelheiten sich verzettelnde Komposition, auch nicht das Wiegenlied nach Liliencron mit dem unnatürlichen Intervall am Schluss. Ein interessantes Gebilde war „Der Lebensschlitten" von Fritz Rassow, eine reizvolle Illustration des Gedichtes. d'Albert, der seine Gesänge selbst dirigierte, spielte alsdann Liszts Klavierkonzert in Es-dur mit fortreissendem Schwung. Die Lear-Ouvertüre von Hektor Berlioz eröffnete den Abend, und Beethovens c-moll Symphonie beschloss ihn. Eine unglückliche Stelle zwischen dem modernen Berlioz und d'Albert nahm das Concerto grosso von Händel ein, es passte

absolut nicht zu den Nachbarn links und rechts. — Ein seltsames Konzert hat Johannes Merkel in der Singakademie gegeben, wo er eine Reihe eigener Kompositionen aufführte, auch eine Schülerin Marie Lieber mitbrachte, welche die Schubert-Lisztsche Wandrerphantasie spielen sollte; er selber trug sein Klavierkonzert in A-dur vor. Klavier spielen konnten beide nicht. Wie unsre Philharmoniker mit diesem gänzlichen Mangel an Rhythmus fertig wurden, war wahrhaft ergötzlich zu hören. Komponieren kann Herr Merkel auch nicht recht. „Zwischen zwei Welten", Mysterium für grosses Orchester und das Klavierkonzert klingt wie die Arbeit eines Konservatoriumsschülers, der bei einem der modernen Musik feindlichen Lehrer studiert. Die Themen sind kindlich, der Periodenbau rückt zwei- oder viertaktig vorwärts, die Orchesterbehandlung ist ganz ohne Farbensinn. — Conrad Ansorge gab seinen dritten Klavierabend. Etwas neues über den bedeutenden Künstler zu sagen, liegt keine Veranlassung vor. — Mark Günzburg spielte nur neues oder seltenes: Busonis Variationen über Chopins Präludium in c-moll, eine Klaviersonate von Sjögren, eine zweistimmige Fuge (gewiss eine Schülerarbeit) von — Chopin, ein Scherzo von M. von Zadora, eine Sonate von Julius Reubke, dem zu früh verstorbenen Schüler Liszts und dann eine Reihe von Lisztschen Bearbeitungen Schubertscher Märsche. Es war ja nicht alles einwandfrei, was und wie Herr Günzburg spielte, doch anerkennenswert jedenfalls der Sinn, mit dem das Programm zusammengestellt war. Und vieles gelang dem Pianisten, der ein feines Gefühl für Tonfärbungen und eine reich, wenn auch nicht reif entwickelte Technik besitzt, recht glücklich, so dass er den Hörern die Tondichtungen klar legte. — Von den Liederabenden der letzten Wochen war der des Herrn Bogea Oumiroff (Bariton) überflüssig, weil weder das Organ noch die Ausbildung zu einem öffentlichen Auftreten berechtigt. Anna Busse, die fast lauter neuere Lyrik vortrug, versteht nicht vorzutragen — was ich wenigstens hörte, eine Gruppe Lieder von Hugo Wolf, misslang durchaus. Trefflich geschult, aber leider klanglich ohne Charme ist das Organ von Marie Lasne aus Paris, die nur italienisch und französisch sang. In guter Erinnerung steht aber das Konzert von Elisabeth Schenk, der als Sängerin eine gute Laufbahn offen steht: ein warmes, voll ausgiebiges dunkel gefärbtes Organ, gute Schule, trefflich ausgearbeitete Textaussprache, lebendiges Temperament mit selbständiger Empfindung zeigte die junge Dame, der man je länger je lieber zuhörte. E. E. Taubert.

Ein so unfertiges Geigenspiel, wie es Franz Sagebiel bot, ist mir lange nicht vorgekommen. Wenn Franz Ondricek diesmal nicht so imponierend wirkte, wie sonst, so lag dies hauptsächlich an seinem Programm; die mitwirkende Sängerin Rose Halpern sollte sich mit ihrem Stimmchen nicht in den Konzertsaal wagen. Sonja Roeder hat eine beachtenswerte Technik und einen forschen Bogenstrich, aber sie geigt ohne rechte Empfindung; scharf und schrill erschien die Stimme der mitwirkenden Sängerin Jane Arctowska. Wundervoll spielte immer noch David Popper Violoncell; an Schönheit des Tons erscheint er unerreichbar; ein Requiem seiner Komposition für drei Violoncelli mit Klavier ist sicherlich gut gemeint; Bertha Bloch-Jahr spendete mit ihrer schönen Altstimme, aber temperamentlos einige Lieder. Vom Brüsseler Streichquartett hörte ich eine fascinierende Wiedergabe von Griegs eigenartigem Quartett und eine durchgeistigte jeden Wunsch restlos erfüllende Ausführung von Beethovens a-moll. An demselben Abend spielten Artur Schnabel und Anton Hekking Rachmaninoffs in dieser Zeitschrift schon öfter erwähnte Violoncellsonate hier zum erstenmal. Eine italienische Triovereinigung, bei der der Klavierspieler Guido Alberto Fano die Streicher Alessandro und Antonio Certani bedeutend überragte, spielte uns Klassiker statt moderner italienischer Kompositionen vor. Gustav Holländer sei Dank, dass er mit den Herren Nicking, Rampelmann und Sandow endlich Lalo's Streichquartett (übrigens in der älteren Fassung,

vergl. „Die Musik" Bd. 6, 119) hier zu Ehren brachte; in dem darauf folgenden Klavierquintett von Brahms spielte James Kwast reichlich derb. Das Holländische Streichquartett der Herren van Veen, Feltzer, Ruinen und van Lier, unsere einzige Quartettvereinigung, die vorwiegend moderne Werke spielt, bot das hier drei Jahre lang nicht gespielte erste Quartett von Tschaikowsky und mit Leopold Godowsky am Klavier das Quintett op. 39 von Hugo Kaun. Wilhelm Altmann.

Ehe der Winter schied, liess er als Geschenk einen bleibenden Eindruck zurück. Es war, als wollte er uns mit dieser einen Gabe für die erlittene musikalische Unbill entschädigen. Für mich wenigstens gehört der Abend von Teresa Carreño neben d'Albert und Ansorge zu dem einzigen elementaren Klavier-Ereignis. Ihr kühnes Spiel ist reifer geworden und hat jene grosse plastische Ruhe bekommen, die das Genie bedeutet. Der eherne Schritt einer echten dramatischen Deklamation, der gross wehende Atem, die bronzene Technik weisen zur Höhe. Vor mir erstand Penthesilea, wie sie auf dem feurigen Gespann durch die Schlucht hindonnert. Dieselbe männliche Rasse, der gleiche fürstliche Stolz. Wahrlich: so und nicht anders muss man spielen. Kunst ist Blutsache!! Nach ihr kam — Wüste — Wüste. — Hans Richard haftet noch am Instrumentellen. Aber der Ton ist süss und schliesst auf Musik. — Kinder und panakustische Wunder nehmen mich nicht sonderlich ein. Sie teilen zu oft das Schicksal der Kirschblüte: ein Nachtfrost und ein Sturm, und alles ist dahin. Möge das Leben sie hüten: Die May Doelling, Miecio Horszowski u. a. — Bleibt Bernhard Stavenhagen. Als Dirigent will ihn keiner recht gelten lassen, als Komponist eines Klavierkonzertes in h-moll, zusammengesetzt aus Brahms, fadigen Lyrismen, Liszt und Walküre, hätte er lieber schweigen sollen. Ernst Boehes „Die Klage der Nausikaa" verlegt den Schwerpunkt auf die äusserlichen Machtmittel einer souveränen und teilweise originellen Instrumentationstechnik. Wer aber die Palette in der Jugend so meisterlich und keck beherrscht, wird der Kunst der Ideen hoffentlich nichts schuldig bleiben. Wanda von Trzaska gebricht's an Eigenart und Temperament. Was sonst an ihr ist, vermochte ich aus ihrer veralteten Technik nicht zu enträtseln. — Von den Gesangsleistungen erwähne ich: Franz Seebach, Margarete Conrad und Gertrud Bischoff; letztere mit einem Männerchor: „Deutsche Weise". — Der Männerchor ehem. Schüler des kgl. Domchors sagte nur wenig. Von den Solisten: Bianca Becker-Samolewska (Violine) und Otto Becker (Klavier) war die Frau bedeutender als der Mann. Das ist nie gut, auch in der Kunst nicht. — Über eine Gesangsschule „Stückgold" aus Karlsruhe, die mit zulänglichen Stimmmitteln die absolute Unzulänglichkeit der deutschen Gesangspädagogik drastisch illustrierte, will ich lieber hinweggehen. Überdies hat, wer sich der Lächerlichkeit preisgibt, bereits ausgespielt, ehe die Kritik einsetzt. — Eine Pianistin: Lusika Pahwulan-Pahlen spielte Klavier, — nichts weiter. Rudolf M. Breithaupt.

BREMEN: Die letzten Wochen waren musikalisch reich ausgestattet. Drei grosse Orchester-Konzerte, worunter zwei — hier ein gewagter Versuch — ohne Solisten: das eine ein Wagner-Abend, der sämtliche Vorspiele von Rienzi bis Parsifal und aus dem Ring die Trauermusik umfasste, das andere mit drei Werken von Strauss: Guntram-Vorspiel, Don Juan und Zarathustra, beides glänzende und auf das wärmste aufgenommene Leistungen der Philharmoniker und der Panznerschen Interpretationskunst. Der dritte Abend brachte als Neuheit Elgar's „Cockaigne", ein zwar keineswegs bahnbrechendes, aber entschieden achtunggebietendes Werk, doch wohl ein Anzeichen, dass auch England endlich einmal gesonnen ist, in Auffrischung grossen, aber längstentschwundenen Ruhmes am Musikleben wieder tätigen Anteil zu nehmen. Am selben Abend erntete Hugo Becker reiche und wohlverdiente Lorbeern mit Lalo's Konzert und Tschaikowsky's Rokoko-Variationen, zwei interessanten, hier noch nicht gehörten Tonwerken. Höchst ehrenvolle Erwähnung

verdienen ferner ein Konzert des Lehrergesangvereins, das unter Hobbings Leitung Rubinsteins nicht gerade originellen „Morgen", Rheinbergers „Tal des Espingo" und Bruchs „Salamis" nebst einigen der kleinen Kabinettstücke Schumanns zu vorzüglicher Vorführung brachte, sowie eine prächtige Darbietung klassischer Kammermusik, zu der sich die Herren Skalitzky, Georg Schumann und Dechert vereinigt hatten. Endlich fanden die Brombergerschen Solisten-Abende der Union hübschen Abschluss in einem Konzert, in dem ausser dem verdienstvollen Veranstalter noch Alfred Wittenberg und Käthe Seilner aus München (Gesang) auftraten. Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Ysaye hatte sein drittes Konzert der russischen Kunst gewidmet. Ausser dem schon früher unter Dupont gehörten „Russische Ostern" von Rimski-Korsakoff wurden folgende Werke zum ersten Male gespielt: Glinka, Ouvertüre zu „Russlan und Ludmilla", Glazounow, „Moyen-Âge" und Tančiew, Ouvertüre zu „Orestie". Der Pianist Siloti erspielte sich mit dem zweiten Konzert von Rachmaninoff, das namentlich im zweiten Satz grosse Schönheiten enthält, einen starken Erfolg. — Das von F. Kreisler gegebene Violin-Rezital (Corelli, Tartini, Paganini bis zu den modernen Meistern) trug ihm wieder einen grossen künstlerischen Erfolg ein. Unter den vielen kleinen Konzerten sei noch das der beiden Pianistinnen Mme. Bonheur und Mlle. Blancard aus Paris, die mit guter Ensemble in feiner Weise eine Reihe von Werken für zwei Klaviere vortrugen, erwähnt. Felix Welcker.

DRESDEN: Das letzte Hoftheaterkonzert der Serie A brachte als Neuheit eine „Hebräische Rhapsodie" von B. Zolotareff, die halb grotesk, halb geschmacklos klang und nur durch geschickte Instrumentation auffiel, mithin mit Recht eine sanfte Ablehnung erfuhr. — Höchst wertvolle Ausbeute lieferte ein Extrakonzert des Mozartvereins, das durch die Mitwirkung der „Berliner Madrigalvereinigung" seinen hervorragendsten Reiz erhielt. Die von Arthur Barth geleitete Vereinigung erweckte durch die glockenreine, aufs feinste pointierte und stilechte Wiedergabe zahlreicher Madrigale geradezu Begeisterung, die um so gerechtfertigter erscheint, je seltener die in der Kunstform des Madrigals von Meistern wie Hasler, Lemaistre, Gastoldi, Donati, Sartorius geschaffenen Schätze an die Öffentlichkeit gezogen werden. Grosses Interesse erregte auch die von Mozart 1779/80 in Salzburg geschriebene Musik zu dem Drama „König Thamos", die das Orchester des Mozartvereins in Verbindung mit dem ebenfalls unter Leitung des Kapellmeisters v. Haken stehenden „Dresdner Chorverein" mit sehr starker Wirkung zu Gehör brachte. Die grossen Gesangvereine unserer Stadt haben nun auch ihre Winterkonzerte gegeben und zwar trug das des „Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten" (Leitung Max Funger) den Charakter eines Reinhold Becker-Abends, indem in der Hauptsache Werke dieses vielseitigen Dresdner Komponisten von dem Vereinschor sowie von Emmy Starcke (Sopran), Hans Giessen und Max Lewinger mit grossem Erfolg zur Aufführung gebracht wurden. Der „Dresdner Orpheus" veranstaltete ebenfalls ein wohlgelungenes Konzert, an dem als Solisten Linka v. Linprun aus München (Violine) und Herr Jörn von der Berliner Hofoper beteiligt waren. — Von den Kammermusikveranstaltungen der Berichtszeit sei vor allem der Abend des „Brüsseler Streichquartetts" hervorgehoben, das mit dem prachtvollen a-moll Quartett von Glazounow eine höchst wertvolle Novität in bewundernswerter Weise hier einführte. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Zum Ereignis ward die Aufführung von Wolf-Ferrari's „La vita nuova" im sechsten Musikvereinskonzert. Der die Liebe Dante-Alighieri's zu Beatrice behandelnde Stoff, Dantes gleichnamiger Dichtung entnommen, die ganz eigenartige Tonäusserung Wolf-Ferrari's, dessen ursprüngliche, reiche Melodieerfindung, eine Fülle meist neuer, oft kühner, allerdings nicht stets wirksamer Klangkombinationen, die neue, interessante Verwendung des Klaviertons nehmen unbedingt für die grosszügige, nur noch

etwas stilverschwommene Schöpfung ein. Die Wiedergabe war lobenswert. Kammersänger Büttner (Bariton), Frl. Goldenberg (Sopran), Orchester, alle Chöre, Pianist Flohr, Orgelmeister Prof. F. W. Franke taten unter Prof. Buths Leitung ihr bestes. Brahms' erste Symphonie beschloss den Abend. Im siebenten Musikvereins-Konzert, das nur ältere Werke brachte, spielte Prof. Halir Spohrs Gesangsszene und die Soloviolin e in der Haffnerserenade von Mozart, sang Frau Lula Mysz-Gmeiner die Vitellia-Arie aus „Titus" und vier altitalienische Kanzonen. Risler gab einen Klavierabend. A. Eccarius-Sieber.

FRANKFURT a. M.: Die Beethovensymphonieen 3, 5 und 7 erfuhren jüngst durch Arthur Nikisch, Felix Weingartner und S. von Hausegger hervorragende Wiedergaben. Wagners Wort von der „Apotheose des Tanzes" hatte vielleicht die lebhaft beschwingten Tempi angeregt, mit denen die A-dur im Museum erklang, und schrieb sich's von da her, so hat Wagner wieder einmal Recht behalten. Lilli Lehmanns Gesang und Prof. Heermanns Violinspiel regten am gleichen Abend den Beifall kräftig mit an, aber Hauseggers Dirigententat blieb doch das Eigenartigste. Nikisch leitete das letzte Opernhauskonzert glorios und brachte u. a. im Tannhäuservorspiel auch sich selbst als „Entdecker" der Hörnerstelle am Schluss in Erinnerung. Weingartner hatte Beethovens „Neunte" versprochen, musste aber davon absehen, weil nach seiner Erklärung die erforderlichen Chorproben nicht durchzusetzen waren. Da gab es natürlich lange Gesichter, umsomehr als in den substituierten Vorträgen manches nicht ganz wie sonst gelingen wollte. Die bewusste „Fünfte" von Beethoven ging aber doch tadellos von statten; das Kaim-Orchester und sein Leiter sind darin schon längst zu einem Organismus verschmolzen. — Einen schönen Abschluss fanden die Museums-Kammermusikabende mit Brahms' hochbedeutendem B-dur Streichsextett, dem Beethovens Kreutzersonate mit Kapellmeister Dr. Rottenberg als Pianist vorausging. Die sonstigen Eindrücke aus der Berichtszeit waren weniger erheblich. Im letzten Abend desjenigen hiesigen Kammermusik-Ensembles, dessen Eigenart in der Mitwirkung von Bläsern besteht, gebührte der Ausführung wieder alles Lob, aber die gespielten Werke sagten nicht viel. Angenehm wie sonst verfloss den Hörern die Zeit in dem von Max Schwarz und seiner Gemahlin veranstalteten Klavierabend bei gewählten 2- und 4händigen Vorträgen.

Hans Pfeilschmidt.

GÖTTINGEN: Ein eigenartiges musikalisches Ereignis haben wir am 4. und 5. März erlebt: eine Hugo Wolf-Gedächtnisfeier, eigenartig besonders dadurch, dass der Veranstalter, Herr Hapke, dazu in selbstloser Begeisterung Freunde des Komponisten und anerkannte Interpreten seiner Kunst geladen hatte. Zunächst schilderte Dr. Haberlandt in lebendigem Vortrag Leben, Schaffen und Charakter des grossen Lyrikers. Daran schloss sich der Vortrag einer geschickt getroffenen Auswahl Wolfscher Lieder. In die Ausführung teilten sich Hugo Faiszt aus Stuttgart und Otti Hey aus Berlin. Den Gesang des ersten zeichnete genaue Kenntnis und intimes Verständnis der vorgetragenen Lieder aus; nur liess sein sehr starkes und volles Organ zuweilen die völlige technische Durchbildung vermissen. Frl. Hey erntete mit der tadellosen Durchbildung ihres grossen klangschönen Organs, mit ihrem vornehmen, geschmackvollen Vortrag wohlverdienten Beifall.

Heinrich Meyer.

HAAG: Das böhmische Streichquartett hat bei seinem zweiten Konzert Dvořáks interessantes Trio op. 74 aufgeführt und erntete mit der Wiedergabe des Griegschen Quartetts grossen Beifall. Das fünfte Konzert des Residenz-Orchesters unter Leitung von Henri Viotta brachte in schwungvoller Ausführung Brahms' Symphonie No. 2; ausserdem enthielt das Programm die Ouvertüre von Gade „Nachklänge von Ossian", „Ruy Blas" von Mendelssohn und ein Stück aus Beethovens „Prometheus". Der kunstsinnige Baron van Zuijlen van Nyevelt kann mit grosser Genugtuung auf sein zweites



Volkskonzert zurückblicken. Der Saal war ausverkauft und das Publikum lauschte aufmerksam Schumanns erster Symphonie, der Ouvertüre zu „Michel Angelo" von Gade und der Tannhäuser-Ouvertüre. Als Solist wirkte der Pianist Dirk Schäfer mit. Er verfügt über eine glänzende Technik und einen prachtvollen Anschlag. Otto Wernicke.

HANNOVER: Im 7. Abonnementskonzert des kgl. Orchesters (Johannes Doebber) erlebte der wohl mit schöner sonorer Stimme aber recht mangelhafter Schulung ausgerüstete Bassist Ettore Gandolfi einen unzweideutigen Misserfolg. Überhaupt wäre das Konzert, dessen Orchesternummern wenig Anregung boten, ein ziemlich unglückliches gewesen, wenn es nicht durch die Mitwirkung unseres ersten Konzertmeisters Riller, der Bruchs erstes d-moll Konzert wunderschön spielte, auf künstlerischem Niveau gehalten worden wäre. — Von grösseren Konzerten ist sonst nur noch eine gelungene Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch unsere „Musikakademie" unter Frischen zu verzeichnen; Solisten: Frl. Mohr, Herr Heydenblut und Alexander Heinemann. Von auswärtigen Künstlern besuchten uns ferner die Sängerinnen: Maria Seret (Alt), Anna Hofmann (Alt), Rose Ettinger, Hansi Delisle (Sopran), dann der Pianist L. Borwick und die Violinisten Flesch und Kreisler, dieser als Mitwirkender im 4. Lutterkonzert. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Der grosse Reichtum der Konzerte, den die letzten Wochen über das vielgeduldige Publikum ausstreuten, enthielt doch manches Wertvolle. Dazu rechne ich das Abonnementskonzert des Hoforchesters unter Lorentz' Leitung, das u. a. Schumanns d-moll Symphonie in vollendeter Ausführung brachte und in dem Frl. Morena-München bemerkenswerte Liedgaben darbot. Dann das Konzert des Nürnberger Orchesters (Schmidtscher Zyklus), in dem es Humperdincks „Wallfahrt nach Kevlaar" und mit Wüllner in der Titelpartie eine hervorragende Aufführung von Schumanns „Manfred" gab und Wilhelm Bruch „Tod und Verklärung" erfolgreich dirigierte. Schliesslich ist als dritte grössere Veranstaltung ein von Hofkapellmeister Gorter dirigiertes Kirchenkonzert zu erwähnen, in dem Bachschen Kantaten der Ehrenplatz eingeräumt war. Von Solistenkonzerten sei zunächst des Auftretens von Lilli Lehmann gedacht, die durch die Kunst des Vortrags immer noch dem Sturm des Beifalls befiehlt; dann Teresa Carreño, deren wunderbares Chopinspiel und schwindelerregende Geläufigkeit bei Paganini-Liszts „La campanella" einen gerechten Enthusiasmus zur Folge hatte; weiter ein Wagnerabend des schon einmal besprochenen jungen Münchener „Orchesterspielers" Dillmann, dem H. Knote als hinreissender Lohengrin- und Siegfriedsänger zur Seite stand; endlich Fritz v. Bose-Leipzig, von dem u. a. eine Regersche Sonate und ein gedankenvolles Brahmssches Intermezzo mit grosser Meisterschaft vorgetragen wurde, während den gesanglichen Teil Otto Freytag-Stuttgart wirksam mit Schubert, Schumann und Wolf bestritt. Von den hiesigen grossen Männergesang-Vereinen hatte der „Liederkranz" mit seinem Frühjahrskonzert (Leitung Prof. J. Scheidt) einen anerkennenswerten Erfolg zu verzeichnen. Die Gesangs-Solistin Frieda Grumbacher, fesselte dazu durch den Wohllaut und die sieghafte Kraft der Stimme wie durch den verständnisvollen Vortrag den Beifall auch an ihre Liedgaben. Im grossen Festhallenkonzert des Vereins „Volksbildung" war es sodann die „Liederhalle" unter ihrem Dirigenten Hoffmeister, sowie der prächtige Gesangsvortrag von Frl. Robinson, die der Veranstaltung ihre künstlerische Bedeutung gaben. Albert Herzog.

KÖLN: Im 9. Gürzenich-Konzert wurden einige Werke von Bach nach langer Pause wieder einmal und teilweise auch zum ersten Male unter Mitwirkung von Dr. Felix Kraus und Gattin aufgeführt: Präludium und Fuge in Es-dur für Orgel, die Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", das Brandenburger Konzert No. 3, die Solo-Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde". Meisterlich spielte Prof. Friedrich Wilhelm Franke die verschiedenen Orgelpartieen und die grosse Einleitungsnummer. Auch die achtstimmige Motette für Doppelchor a cappella „Lob und Ehre und Weisheit" war auf dem

Programm Bach zugeschoben, obwohl es nach massgebenden Quellen und speziell auch auf Grund der Bach-Ausgabe festzustehen scheint, dass dieses Werk von Bachs Schüler Georg Gottfried Wagner herrührt. Wenn die Motette gleich eine sehr feine Arbeit aufweist und insbesondere kontrapunktisch interessant ist, zeigt sie doch nichts von der so charakteristischen architektonischen Kunst Bachs. Das Ehepaar Kraus liess später in den drei Brahmsschen Duetten op. 23 die Vorzüge des mit einander Eingesungenseins in hervorragendem Masse zur Geltung kommen. Dann aber vermittelte Fritz Steinbach eine prächtige Aufführung von Beethovens „Fünfter". Paul Hiller.

KÖNIGSBERG: In den Hübnerschen Künstlerkonzerten waren letzthin als gute Bekannte Raoul Pugno und R. von Zur Mühlen aufgetreten und freudig begrüsst worden; als neue Künstler, die man gern wieder hören wird, sind der Geiger Fritz Kreisler (mit dem Konzert von Brahms) und das Stimmphänomen Josef Loritz erschienen. Zur Mühlen sang drei interessante Lieder von Th. Streicher; für den letzten Kammermusik-Abend des Wendelschen Quartetts hatte er sich zweidrittel des Magelonen-Cyklus von Brahms zu singen vorgenommen, konnte aber leider wegen Indisposition nur sechs Romanzen vortragen. Die beiden letzten Symphoniekonzerte haben keinen allzu tiefen Eindruck gemacht; an der Altistin Lydia Illyna ist vorderhand nur der Stimmklang, an Marie Hertzer-Deppe die künstlerische Absicht, die fünf Gesänge Wagners zu singen, aufrichtig zu rühmen. Von den Vorträgen des Symphonieorchesters unter Prof. Bodes Leitung ist die Aufführung der Symphonie von Hermann Goetz erwähnenswert. Paul Ehlers.

LEIPZIG: Einen künstlerisch vollbefriedigenden Nachklang zu der Gewandhaus-Aufführung von Enrico Bossi's „Verlorenem Paradies" bildete ein Orgelkonzert, das Maëstro Bossi unter schätzenswerter Mitwirkung von Frau Buff-Hedinger in der Alberthalle gab. Herr Bossi spielte Werke von Bach, Padre Martini, Frescobaldi und César Franck sowie mehrere Stücke eigener Komposition, von denen besonders ein kerniges „Studio sinfonico" ernstlich imponieren musste, und erwies mit der in Technik, Klarlegung und Registrierung gleich bedeutenden Wiedergabe aller Programmnummern souveräne Meisterschaft. Am selben Abend fand das zehnte (letzte) der Philharmonischen Konzerte (Winderstein) statt, das zwischen Tschaikowsky's Streicherserenade op. 48, Wagners „Faust-Ouvertüre" und Liszts „Les Préludes" sehr anmutige Gesangsvorträge der Frau Grumbacher-de Jong und eine wohlgelungene Reproduktion des Schumannschen Violoncello-Konzertes durch Heinrich Kruse brachte. Der Riedel-Verein (Dr. Georg Göhler) führte am Busstag unter etwas unsicherer solistischer Mitwirkung der Damen Gertrud Förstel und Agnes Leydhecker und der Herren Ludwig Hess und Friedrich Plaschke die „Hohe Messe" von Bach vor, wobei jedoch diesmal, abgesehen von der Sicherheit der Chöre, ein wahrhaft würdiges Herausgearbeitetsein der Aufführung zu vermissen blieb. Das zehnte (letzte) Eulenburg-Konzert in der Alberthalle, bei dem die städtische Kapelle aus Chemnitz unter energievoller Gastführung von Karl Panzner das Guntram-Vorspiel von Richard Strauss und die fünfte Symphonie von Tschaikowsky in recht tüchtiger Weise zu Gehör brachte, hatte besondere Anziehungskraft ausgeübt durch die Mitwirkung von Teresa Carreño, die denn auch mit ganz meisterhaften, wunderbar temperamentvollen Reproduktionen des b-moll Konzertes von Tschaikowsky und der Ungarischen Phantasie von Liszt die Zuhörerschaft geradezu elektrisierte und schliesslich mit einigen entzückend vorgetragenen Zugaben (darunter Schumanns „Vogel als Prophet") auch noch hypnotisierte. An einem „Zweiten Leipziger Komponistenabend", den der Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgemuth) unter sehr beifällig aufgenommener Mitwirkung des hiesigen Damen-Vokalquartettes und der an zwei Flügeln unisono arbeitenden Schwestern Elsa und Grete Krummel aus Kronstadt in Siebenbürgen veranstaltete, gab es in vortrefflicher chorischer Ausführung neben manchen bescheidenen

Durchschnittskompositionen einen sehr liebenswürdig anmutenden Chor „Stimmen der Mondnacht" von Emil Paul und ein in modern-Hegar'scher Weise stimmungsvoll ausgeführtes Chor-Tongemälde „Die Krone im Rhein" von Hans Sitt. Das zwanzigste Gewandhauskonzert begann mit nicht ganz untadeliger Reproduktion der Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini und der Es-Dur Symphonie von Mozart, zwischen denen Frau Leffler-Burckard mit imposanter Stimme, gutem Ausdruck aber leider auch etwas opernhafter Willkür die Fidelio-Arie und Lieder von Franz und Schumann vortrug, und gipfelte dann in einer Prof. Nikisch's Interpretationskunst und Klangfarbensinn und die Leistungsfähigkeit des Orchesters in wunderbarster Weise manifestierenden Wiedergabe der e-moll Symphonie von Tschaikowsky. Zu volkstümlichen Preisen und mit grossem Erfolg gaben in der Alberthalle Helene Staegemann einen Volksliederabend und Ludwig Wüllner einen Liederabend mit Kompositionen von Beethoven, Schubert, Rich. Strauss und Schumann, während Karl Straube sein viertes Orgelkonzert in der Thomas-Kirche in weniger populärer Weise ganz ausschliesslich der Propaganda für Max Reger gewidmet hatte. In einem eigenen Konzert, das er unter dankenswerter Mitwirkung von Emma Baumann veranstaltete, brachte sich Emil Robert-Hansen vom Gewandhausorchester mit der Wiedergabe des a-moll Konzerts von Saint-Saëns und virtuoser Stücke von Rübner, Popper u. a. m. den hiesigen Kunstfreunden als ein ganz vorzüglicher Solovioloncellist in Erinnerung. Zu einer „historischen Kammermusik" hatte die hiesige Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft eingeladen. Eine Trio-Sonate (a-moll) von dall' Abaco, Lieder von Heinrich Albert, die f-moll Violinsonate von J. S. Bach, Lieder von Sperontes und Adam Krieger und eine G-dur Symphonie von Franz Xaver Richter bildeten das Programm dieser interessanten durch Prof. Dr. A. Prüfer erläuterten Vorführung, um die sich als Ausübende die Herren Alexander Sebald, Dr. Arnold Schering, Albert Nef (Violine), Dr. Alfred Heuss (Viola), Dr. Fritz Brückner (Cello), Karl Hasse (Klavier) und Fritz Dreher (Gesang) verdient machten. Schliesslich sei noch eines Vortrags gedacht, den Prof. Hans Wagner aus Wien, der Erfinder der Prima-vista-Notenschrift und der auf dieser begründeten neuen Prima-vista-Klavierlehrmethode, hier unter lebhafter Beteiligung des Publikums gehalten hat. Prof. Wagner hat aus seiner neuen Notenschrift alle Versetzungszeichen und alle Zeitwertbezeichnungen an den Noten selbst ausgeschieden — weisse Noten bedeuten Untertasten, schwarze Noten Obertasten, während der Zeitpunkt des Toneintrittes und die Dauer jedes Tones durch die Stellung der Note innerhalb der in mehrere Unterabteilungen zerlegten Takträume bestimmt wird — und er ist solcherweise zur Herstellung eines ungemein leicht übersehbaren und leicht abspielbaren Notenbildes gelangt. Allen Lehr- und Lernbequemen wird mit Wagners vereinfachter Notenschrift tatsächlich eine ganz ausserordentliche Erleichterung dargeboten. Arthur Smolian.

LONDON: Über das Hauptereignis des Berichtsabschnitts kann ich heute nur einige vorschauende Bemerkungen geben: das Elgarfest, dem man in allen kunstliebenden Kreisen Grossbritanniens mit einer Art von musikalischem Chauvinismus entgegenjubelt, beginnt heute abend. Covent Garden, die vornehmste Bühne, ist dafür gewählt, ein Theater, das bequem 4000 Sitzplätze birgt, und damit ist schon angezeigt, auf einen wie starken Zuspruch man rechnet. Hans Richter kommt mit seinem Manchester Orchester und seinem Chor, zusammen über 400 Künstler, und einen Teil des Programms, nämlich die neuen „Seebilder" und die neue Ouvertüre „In the South Alassio", die der gefeierte Tondichter selbst dirigieren wird. In dieser Form und auf so breiter Grundlage hat man in England noch niemals einen Musiker gefeiert. Heute abend wird der „Traum des Gerontius", morgen „Die Apostel" vorgeführt, am Mittwoch bilden kleinere Werke das Programm. Jedenfalls hat der nationale Impuls, der jetzt durch alle britischen Nerven

geht, im Falle Elgar mit der alten trübsinnigen Wahrheit aufgeräumt, dass ein Prophet in seinem Vaterland nichts gelte. — Im nächsten Monat hält Professor Kruse sein „Festival", ein Beweis künstlerischer Energie, denn das Ergebnis des vorjährigen Festes war geschäftlich eine gähnende Lücke. Weingartner kommt hinüber, um das Orchester zu leiten und Therese Malten soll den vokalen Part vertreten; ich weiss nicht, ob man gut daran tut, die deutsche Kunst hier immer durch Repräsentation einer grossen Vergangenheit bei einer solchen Gelegenheit einzuführen. Ein künstlerisches Programm darf doch im Ausland nicht bloss auf Pietät rechnen. Ganz wie in St. Louis, wo Adolf Menzel den Yankees die neue deutsche Kunst ersetzen soll. — Das vorgestrige, letzte Symphoniekonzert in Queens Hall bot in keinem Sinn zu besonderen Anmerkungen Anlass. Es werden übrigens noch drei Extra-Symphoniekonzerte angekündigt, mit einem reichen, künstlerisch bedeutenden Programm. Ohne einige „Extras" und der wirklich und wahrhaftig allerletzten Aufführung im alten Zirkusstil geht's bei uns nicht. Der Amerikanismus spricht auch im Kunstbetrieb das letzte Wort. A. R.

PETERSBURG: Die Symphoniekonzerte der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft haben am 13. Februar für diese Saison geendet. Das neunte Konzert brachte Beethovens „Siebente" und Schumanns „Manfred". Klavierspielend debütierte an diesem Abend Frl. Avani und zwar, was ihr technisches Leistungsvermögen anbetrifft, sehr glücklich. Alexander Chessin, der sich in diesem Konzert verabschiedete (hoffentlich nicht für immer), wurde lebhaft akklamiert. — Im letzten Symphoniekonzert wurde die dritte Symphonie (mit Orgel) von Saint-Saëns op. 78 vom Publikum freundlich aufgenommen und vom Orchester neben der „Karneval-Ouvertüre" von Glazounow vortrefflich vorgetragen. Den vokalsolistischen Teil des Programms vertraten die ersten Kräfte der kaiserl. Hofoper mit Vorträgen aus der talentvoll geschriebenen Oper „William Ratcliff" von C. Cui. Felix Blumenfeld fungierte als Dirigent. — Kaum war die Serie der obengenannten zehn Konzerte absolviert, so rief uns das erste der vier angezeigten Symphoniekonzerte der jung-russischen Komponistenschule in den Adelssaal. Das Konzert war dem Gedächtnis des Begründers der russischen Symphoniekonzerte, Mitrofan Beljaew, gewidmet. Das Programm befasste sich nur mit orchestralen Werken. Das als Novität gebotene „Vorspiel" von Rimsky-Korsakow ist ein echt Korsakow'sches Werk, charakteristisch ausgestattet und glänzend instrumentiert. Das grosse Programm lag in den Händen der Komponisten: Glazounow, Ljadow und Rimsky-Korsakow. — An Wohltätigkeitskonzerten zum besten der verwundeten Krieger im fernen Osten hat es in letzter Zeit bei uns nicht gefehlt. Zum Glück erhoben sie sich über das Niveau dessen, was man sonst darunter versteht. Der „St. Petersburger Sängerkreis" gab ein sehr genussreiches Konzert, in dem auch Alexander Siloti mit dem Vortrag der Phantasie C-dur von Schubert-Liszt einen ehrenvollen Erfolg hatte. Bernhard Wendel.

STRASSBURG: Wunderkinder sind im allgemeinen keine erfreuliche Erscheinung im Konzertsaal (sie gehören eher ins Spezialitätentheater), namentlich wenn sie, wie Florizel von Reuter noch so stark mit der Reinheit der Intonation ringen und Stücke wählen, wie das Tschaikowsky'sche Violin-Konzert, das eine volle Kraftnatur verlangt, nicht einen noch so talentierten Knaben. Eine solche Kraftnatur ist unsere frühere Primadonna Plaichinger, die gefeierte Partnerin des von dem Süddeutschen Musikverlag hier veranstalteten Konzerts. — Die Abonnementskonzerte brachten an Bemerkenswertem eine „Raymonda"-Suite von Glazounow, gefällig pikante Balletmusik; eine stark impressionistische Ouvertüre „Cockaigne" von Elgar — eine „Louisen"-Szene aus London, ferner Wolfs vielgespielte „Penthesilea", in der ich aber nichts Aussergewöhnliches finden konnte; es ist mehr Suchen als Erfüllen in der Musik. Schillings' „Hexenlied" ist vielleicht seine symphatischste Schöpfung; die tiefe Wirkung plädiert mehr für das

Melodram, als alle Theorieen dagegen. Das Deklamatorische erledigte Wüllner so schön, als er, gänzlich indisponiert, vorher den Archibald Douglas unschön gesungen hatte. Einen merkwürdigen Faun porträtiert Claude Debussy in seinem „Prélude à l'après-midi d'un faun". Mir kam er eher wie ein verstimmter Nachmittagsprediger vor. Frl. Leydhecker hat viel gelernt, verabsäumt aber über dem Kokettieren mit der Kopfstimme oft die natürliche volle Tongebung, die man gerade bei der Altstimme doch ungern vermisst. Brahms' Haydn-Variationen litten unter der mangelnden Plastik der Wiedergabe, die so manches in unseren Konzerten trübt und an der die nüchterne Spielweise der Primgeigen nicht zum mindesten Schuld trägt. — Risler scheint das hiesige Publikum für sehr begriffsstutzig zu halten, dass er ihm alljährlich dasselbe Programm vorsetzt. Im Tonkünstlerverein erfreute Siloti durch die lebendige Art seines Klaviervortrags, der hauptsächlich Werken seiner russischen Landsleute galt. Frl. Gasser zeigte einen noch ziemlich unausgeglichenen Alt. Erfreuliches bot Frl. Offer in einigen Sopranarien (Wilhelmskirche); in der Regerschen „Bach"fuge kam mir die Orgel wie ein brüllendes Ungeheuer vor. Dr. G. Altmann.

STUTTGART: Nachdem vor Weihnachten Berlioz ein brauchbarer Mittelpunkt gewesen war, kann seither das Konzertleben um eine Einheit nicht mehr gruppiert werden. Das Schönste war gewiss Beethovens Neunte vom Kaimorchester. Freilich hatte Weingartner diesmal nur den klassischen, den Lehrergesangverein und Konservatoriumskräfte zur Verfügung; doch brachte er das Finale zu starker Wirkung. Auffallend gut waren die Solisten. Bachs C-dur Suite leitete den Abend ein. Pohlig veranstaltete einen höchst interessanten Schillingsabend, an dem der Komponist selber dirigierte: Ingwelden-Vorspiel, Prolog zu Oedipus, Seemorgen und Hexenlied. Den Erfolg bekräftigte von Possart als Rezitator. Das Trio der Professoren Singer, Pauer und Seitz brachte u. a. ein Werk von S. de Lange. Das Ehepaar Rückbeil-Hiller und Prof. Seyffardt schlossen ihre Darbietungen mit einem den Franzosen des 19. Jahrhunderts gewidmeten, wohlgelungenen Abend. Herr Rückbeil-Hiller hatte im Orchesterverein (Mendelssohn-Abend) als Dirigent und Violinist Erfolg, leitete auch das Konzert des Akademischen Liederkranzes vortrefflich. Teresa Carreño und Borwick erneuerten ihren Ruf. Ein prächtiges geistliches Konzert, mit Stiftschor und Stiftsorgel, gab Prof. Lang. Ein junger Pianist am Konservatorium erregte Aufsehen mit dem Es-dur-Konzert Beethovens. Das Schapitz-Quartett führte Wolfs italienische Serenade auf (bemerkenswert ist auch, dass Herr Schapitz eine ganze Violinsonate Bachs geigte!) und in der Johanneskirche erklangen 5 der geistlichen Chöre nach Eichendorff, vorzüglich einstudiert von Chordirektor Doppler; nur der geschulte Theaterchor konnte die Schwierigkeiten bewältigen. Frl. Schweicker und Herr Bergen sangen in diesem Konzert geistliche Lieder Wolfs mit der neuen Orgelbegleitung Regers. Dr. K. Grunsky.

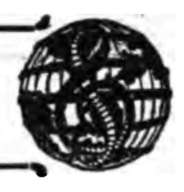
WARSCHAU: Der Monat Februar brachte viel Interessantes. Vincent d'Indy dirigierte das 7. Abonnements-Konzert. Er brachte eine Reihe altfranzösischer (Lalande, Rameau), neuerer (César Franck) und eigener Werke. Die wundervoll gearbeitete Suite, die eigenartige Symphonie „sur un air montagnard" (Klavier: Herr Grovlez aus Paris) und vor allem die gewaltige „Invocation à la mer" aus dem Tondrama „l'Etranger" (gesungen mit dramatischem Ausdruck von Frl. Bréval-Paris) zeugten von d'Indy's starker und immer noch wachsender schöpferischen Kraft. Der jetzt mit Vorliebe als Kapellmeister auftretende Mascagni vermochte weder mit seiner zu „italienisch" vorgetragenen „Pathetischen" von Tschaikowsky noch mit seiner Suite „Die ewige Stadt" ein grösseres Interesse zu wecken — dagegen war ein von Nikisch dirigiertes Konzert (mit Schlussszene aus Götterdämmerung und Isoldens Tod von Frau Kaszowska aus Darmstadt hinreissend gesungen) wiederum eine echte Kunstfeier. — Vortrefflich, aber bei halbvollem

Saal, spielte Burmester; allgemeines Aufsehen erregte die künstlerische Fertigkeit des jungen Vecsey. — Als Neuheiten der letzten symphonischen Konzerte sind zu nennen: die höchst interessante Symphonie „Von Frühling zu Frühling“ von Noskowski (mit hübsch angewandten Volksthemen) und die durch Mlynarski zur Geltung gebrachte sonst ziemlich unbedeutende 6. Symphonie von Glazounow. — Ein von Humperdinck dirigiertes Konzert erfreute sich einer sehr sympathischen Aufnahme. H. Opieński.

WIEN: Vor Schluss der Konzertsaison bäumen sich ihre Wellen, wie jährlich, noch einmal auf und bringen viel Schaum, aber auch einige Schätze der Tiefe ans Land. Emil Paur dirigierte an einem von ihm veranstalteten Musikabend das Orchester des Konzertvereins und brachte mit ihm eine wahre Musteraufführung der c-moll Symphonie von Brahms zustande. Auch der Symphonie pathétique Tschaikowsky's wusste er alle grossen Temperamentwirkungen abzugewinnen, an denen dieses derzeit so populäre Tonstück überreich ist. Für zwei Sätze eines wohlklingenden Konzertes eigener Komposition trat er selbst am Klavier mit Erfolg ein. Als ein Sühnekonzert wurde die Aufführung der vollständigen Prometheusmusik Franz Liszts von den Wenigen angehört, denen die unwürdige Behandlung noch gegenwärtig ist, dem dieses Werk vor vierundvierzig Jahren (1860) in Wien seitens des Publikums und einer fanatischen Parteikritik begegnete. Es ist das Verdienst des Wiener akademischen Gesangvereins und seines energischen und begabten Leiters, Hans Wagner, diesem edlen, durchaus gross gedachten und empfundenen Gebilde Liszts eine späte, aber enthusiastische Anerkennung errungen zu haben. Es wurde mit besonderer Befriedigung empfunden, dass es die akademischen Kreise waren, aus denen dieser Akt der Rehabilitierung hervorging. Die letzte Aufführung des Konzertvereins brachte zwei besonders interessierende Programmnummern. Frau Mottl-Standthartner sang die von Felix Mottl instrumentierte Eingangsszene aus Peter Cornelius' unvollendet hinterlassener Oper „Gunlöd“. Mit hinreissender Leidenschaft gesungen, machte das Stück einen tiefen Eindruck. Dann spielte der Dirigent des Vereins, Ferdinand Loewe, das d-moll Konzert von Brahms. Das geniale Jugendwerk fand in ihm einen der besten Interpreten. Loewe spielte das Konzert mit seinem Orchester ohne Dirigenten. Trotzdem wurde die äusserste Präzision der Aufführung erreicht. Das Nicolaikonzert der Philharmoniker brachte das Requiem von Berlioz unter der energischen Leitung Ernsts von Schuch. Vor einem ziemlich musikfremden Publikum, dessen pontifikaler Glanz freilich lange nicht an den des Perosipublikums hinanreichte, produzierte der Franziskaner Pater Hartmann ein Oratorium „Petrus“. Sein Musizieren verfolgt, nach eigener Versicherung, nur Erbauungszwecke. Es hat also mehr den Sinn eines Schuldgeständnisses als den einer Kritik, wenn ich bekenne, an einigen, allerdings sehr wenigen Stellen seines Werkes Ansätze wirklich künstlerischer Empfindung bemerkt zu haben. Van Dyck hat den grossen Musikvereinssaal mit seinen Verehrern gefüllt. Seine Art drängt nach der Bühne. Aber auch vom Konzertpodium aus verstand er es, hinzureissen, und das Bedauern zu erwecken, seine starke Gestaltungskraft unsrer Opernbühne entzogen zu sehen. Eine interessante Neuerscheinung war Antonia Dolores. Ihre umfangreiche, wohlklingende Stimme, glänzende Gesangstechnik und der exquisite Geschmack ihrer Vortragskunst wirken so lange blendend, als der Zuhörer nicht inne wird, dass ein tieferes, echtes lyrisches Gefühl bei ihr doch niemals zu Tage tritt. Bei Marcella Pregi singt die Seele mit. Ein schönes Innere wird bei ihr transparent und durchleuchtet ihren Gesang. Das Roséquartett hat seinen Zyklus mit einem interessanten Abend beschlossen, aus dem Schönbergs vor zwei Jahren zuerst aufgeführtes Sextett über ein Gedicht aus Richard Dehmels „Zwei Menschen“ mit Erfolg wiederholt wurde. Gustav Schoenaich.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Max Battke: Primavista. Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen. 2. Aufl. — Elementarlehre der Musik. Ausgabe für Lehrer und Musikstudierende. 2. Aufl. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Harmonie-Kalender 1904: Musikalischer Haus- und Familien-Almanach. Verlag: Harmonie, Berlin.

Meyers Grosses Konversationslexikon: 6. Auflage. V. Band. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Max Loewengard: Lehrbuch der musikalischen Formen. Verlag: Max Staegemann jr., Berlin 1904.

Wilhelm Kienzl: Richard Wagner. Weltgeschichte in Charakterbildern. Die Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts. 5. Abteilung. (Mk. 4.) Verlag: Kirchheimsche Verlagsbuchhandlung, München 1904.

Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich: 92. Neujahrsblatt 1904. Aus dem Zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. 1. Teil (1855—1877). Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Rudolf Louis: Hector Berlioz. (Mk. 3.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Max Kalbeck: Johannes Brahms. 1. Bd. 1833—1862. Verlag: Wiener Verlag, Wien und Leipzig 1904.

MUSIKALIEN

H. Gottlieb Noren: Drei Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier. op. 15. (M. 3,30.) — Drei Klavierstücke in mittlerer Schwierigkeit. op. 20. (M. 3,60.) Verlag: Carl Simon, Berlin.

Hector Berlioz: Die Vehmrichter. Ouvertüre op. 3. Für Klavier arrangiert von Otto Taubmann. — Lelio. Lyrisches Monodrama. op. 14b. Klavierauszug mit Text von Ph. Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Felix Weingartner: Zwei Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 37. Ebenda.

August Enna: Heisse Liebe. Ouvertüre. Partitur. Ebenda.

Dirk Schäfer: Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello. op. 5. Ebenda.

Ferdinand David: Die hohe Schule des Violinspiels für Violine und Pianoforte. Herausgegeben von H. Petri. Ebenda.

Siegfried Wagner: Der Kobold. Klavierauszug mit Text von Eduard Reuss. (Mk. 16.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

C. A. Herm. Wolff: Theoretisch-Praktische Elementar-Schule der Fingertechnik für das Pianofortespiel. op. 80. 4 Hefte (à Mk. 1,50). Verlag: Anton J. Benjamin, Hamburg.

Flora Joutard: Suite pour Piano. op. 2. (Mk. 3.) Verlag: Max Staegemann jr., Berlin.

Victor Bendix: Welke Blätter. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavierbegl. op. 28. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Johan Halvorsen: Mosaique. Suite de morceaux caracteristiques pour Violon et Piano. No. 4. Chant de „Veslemöy". Pour Violoncelle par Jacques van Lier. Ebenda.

Fini Henriques: Ensemblespiel. Zehn leichte Charakterstücke für Violine und Klavier. op. 22. Heft I und II. Ebenda.





EINGELAUFENE NEUHEITEN

Agathe Backer-Grondal: Concert-Etudes pour Piano. op. 57. No. 1 a-moll, No. 2 G-dur. — Concert-Etudes pour Piano. op. 58. No. 1 F-dur, No. 2 g-moll. Ebenda.

August Nölck: Salon-Album. Sechs melodische Vortragsstücke im leichten Stil für Violoncello mit Begl. des Pianoforte. op. 43. — Legende (im Volkston) für Violoncello mit Begl. des Pianoforte. op. 60. — Konzert-Mazurka für Violoncello mit Begl. des Pianoforte. op. 86. — Gnomenreigen für Violoncello mit Begl. des Pianoforte. op. 90. Ebenda.

Ludwig Schytte: Petites suites faciles pour Piano, Violon et Violoncelle. op. 132. No. 1 Fantaisies, No. 2 Rêveris, No. 3 Souveniers, No. 4 Sérénade. Ebenda.

Ludwig Thuille: Rosenlied. Für dreistimmigen Frauenchor mit Klavierbegl. op. 29. (Mk. 1,50.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Theo Schäfer: Die Nacht. Gesang für eine Sopranstimme mit Klavierbegl. (Mk. 1.) Ebenda.

Josef Schmid: Vier Charakterstücke für Orgel. op. 43. (Mk. 2,40.) Ebenda.

A. von Othegraven: Meine Göttin (Goethe). Für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester. op. 21. Klavier-Partitur (Mk. 3). Ebenda.

Heinrich Zoellner: Bonifacius. Für Männerchor, Sopran- und Bariton-Solo und grosses Orchester. op. 90. Klavierpartitur (Mk. 7,50) bearb. von Joh. Techritz. Ebenda.

E. van der Straeten: Suite on Englishe Ayres for Violoncello and Pianoforte. op. 15. Verlag: Morrice Music Publishing Co., London.

Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. Vollständiger Klavierauszug. Erleichterte Bearbeitung von Karl Klindworth. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Marie Katholický-Soffé: Die Tonleitern in Doppelgriffen (Mk. 3). Verlag: Carl Winiker, Brünn.

E. Jaques-Dalcroze: Les Propos du père David la Jeunesse. Chansons Romandes. 1. Série. — Les Chansons du „Cœur qui vole". Verlag: W. Sandoz, Neuchâtel 1904.

Joh. Herm. Schein: Suite No. 22 aus dem Banchetto musicale (1617) für vier Waldhörner. Herausgeg. von A. Prüfer. (Mk. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Carl Wilhelm: Die Wacht am Rhein. Für gemischten Chor a cappella bearbeitet von C. Reinecke. (Mk. 0,10.) — Lieder und Gesänge für eine hohe Singstimme mit Begl. des Pianoforte. (Mk. 1.) — Kavalleriemarsch (Wrangel-Marsch) für Pianoforte zu zwei Händen (Mk. 0,60). Ebenda.

August Reuss: Johannisnacht. Tondichtung für Orchester. op. 19. Partitur (Mk. 15). — Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen (Mk. 4). Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

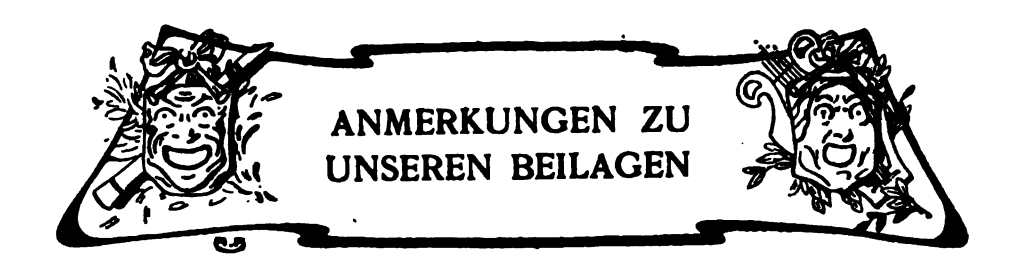
Wilhelm Teschner: Zehn Praeludien für Orgel. op. 5. (Mk. 2.) — Phantasie für Orgel. op. 6. (Mk. 2.) Ebenda.

Josef Zöhrer: Erinnerungen. Ein Tanz-Poëm für Pianoforte zu 4 Händen. op. 20. (Mk. 3.) — Aus vergangenen Tagen. Sechs Stimmungsbilder für Pianoforte. op. 23. (Mk. 3.) Ebenda.

Leopold Suchsland: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. op. 17. (à Mk. 1.) Ebenda.

Wilhelm Heinemann: Rokoko-Serenade für Pianoforte. op. 3. No. 1. (Mk. 1,20.) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als Illustration zu dem espritvollen Breithauptschen Essay veröffentlichen wir das Bild von Leopold Godowsky.

Die nächste Beilage bildet einen Nachtrag zu dem in Heft 11 enthaltenen Artikel von Leo Grünstein über das musikalische Element in der Kunst Moriz' von Schwind. Die beiden Stücke sind einer der eigenartigsten Schöpfungen des Meisters, der berühmten „Lachnerrolle“ entnommen, die in 24 Abteilungen das Leben Franz Lachners schildert (vgl. „Die Musik“ Jahrg. III, 11 S. 336). Die Erlaubnis zur Reproduktion verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen des „Historischen Verein von Oberbayern“, in dessen Organ „Altbayerische Monatsschrift“ (Jahrg. 4 Heft 2 und 3) eine ausgezeichnete monographische Studie über Franz Lachner von Dr. Otto Kronseder enthalten ist.

Die Reihe der folgenden Porträts beginnen wir mit dem Bild von Johann Andreas Silbermann, einem Mitglied der bekannten Orgel- und Klavierbauerfamilie. Als ältester Sohn des Stammvaters Andreas am 26. Juni 1712 zu Strassburg geboren, erlernte Johann Andreas unter Leitung seines Vaters dessen Beruf und galt später als einer der ersten Orgelbauer seiner Zeit. Von 1736–1782 baute er 54 Orgeln, von denen das Werk für die Abtei St. Blasien im Schwarzwald das bedeutendste war. 1775 gab er eine bemerkenswerte „Lokalgeschichte der Stadt Strassburg“ heraus. Er starb am 11. Februar 1783 in Strassburg als Mitglied des Rates. Das sehr seltene Blatt ist eine Reproduktion des Stiches von C. Guerin nach dem Gemälde von Daniche dem Jüngeren.

Am 27. März feierte der belgische, auch in Deutschland geschätzte, Komponist Edgar Tinel seinen fünfzigsten Geburtstag.

Die folgenden Blätter zeigen uns die Porträts dreier Musikforscher und -gelehrten.

François Joseph Fétis (geb. 25. März 1784 zu Mons in Belgien), einer der ausgezeichnetsten, scharfsinnigsten und fleissigsten Musikgelehrten aller Zeiten, der Verfasser der „Biographie universelle de musique et bibliographie générale de la musique“. Unser Bild ist eine Wiedergabe des 1867 angefertigten Stichs von C. Deblois.

Charles Burney, der verdienstvolle englische Tonsetzer und Musikschriftsteller, starb am 12. April 1814. Zu Studienzwecken für seine Geschichte der Musik bereiste er 1770–72 Frankreich, Italien, Deutschland und die Niederlande und veröffentlichte als Frucht dieser Reisen sein vielgelesenes „Tagebuch seiner musikalischen Reisen“. Er verfasste ferner eine vierbändige Geschichte der Musik, eine Biographie Metastasio's u. a.

Am 13. April sind zehn Jahre seit dem Hinscheiden des ausgezeichneten Bachbiographen Philipp Spitta verflossen, neben Chrysander der Begründer der Musikwissenschaft.

Unsere diesmalige Notenbeilage gehört zum Artikel „Poesie und Musik der Minnesinger“ von Richard von Kralik.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III,





LEOPOLD GODOWSKY

III. 13







III. 13

ZWEI STÜCKE AUS DER „LACHNER-ROLLE" VON MORIZ VON SCHWIND



JOHANN ANDREAS SILBERMANN
† 11. FEBRUAR 1783



III. 13





III. 13

EDGAR TINEL
* 27. MÄRZ 1854



FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS
*** 25. MÄRZ 1784**



III. 13





III. 13

CHARLES BURNEY
† 12. APRIL 1814

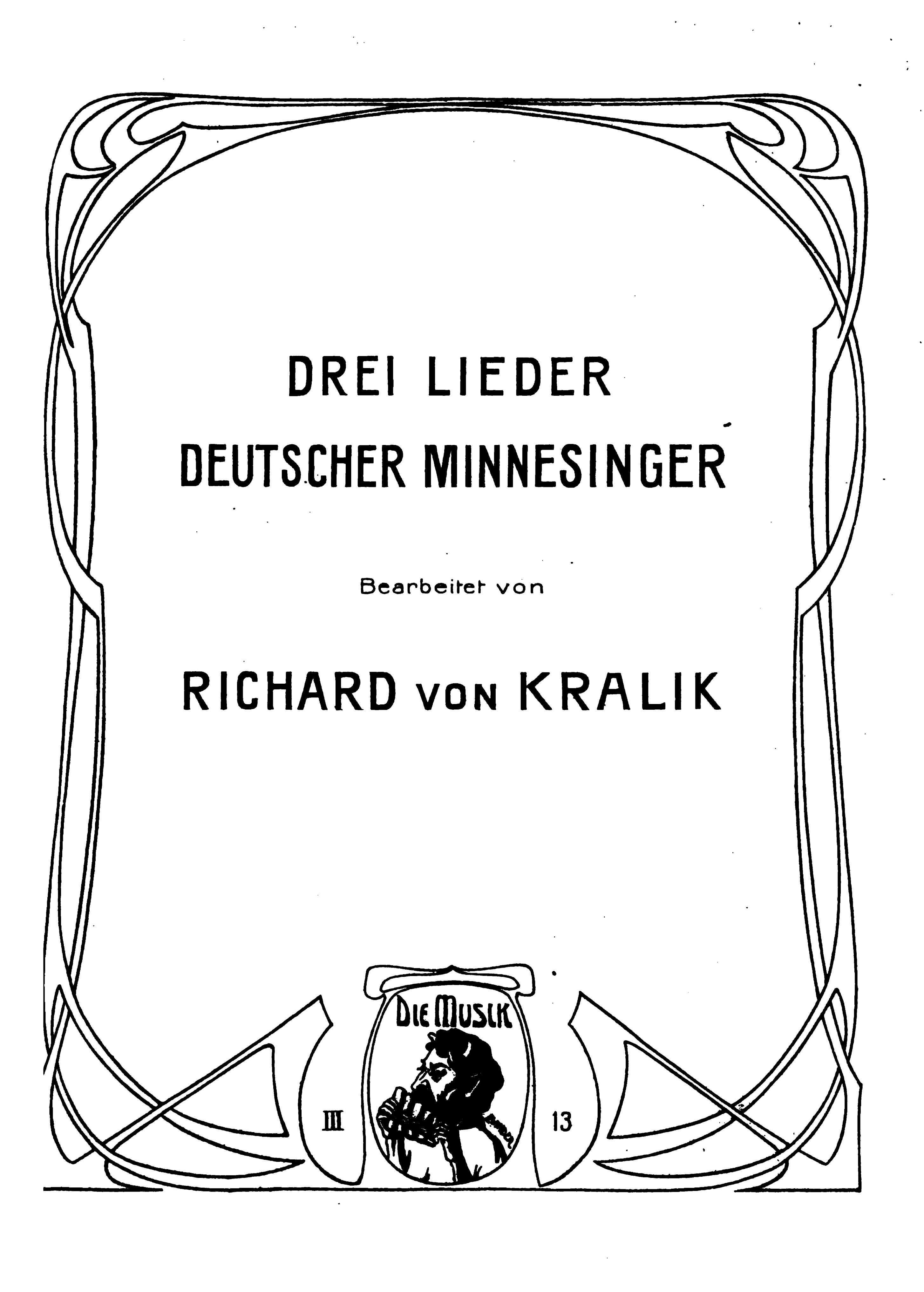
Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.





III. 13

PHILIPP SPITTA
† 13. APRIL 1894


DRAI LIEDER
DEUTSCHER MINNESINGER
Bearbeitet von
RICHARD VON KRALIK
DIE MUSIK
III
13

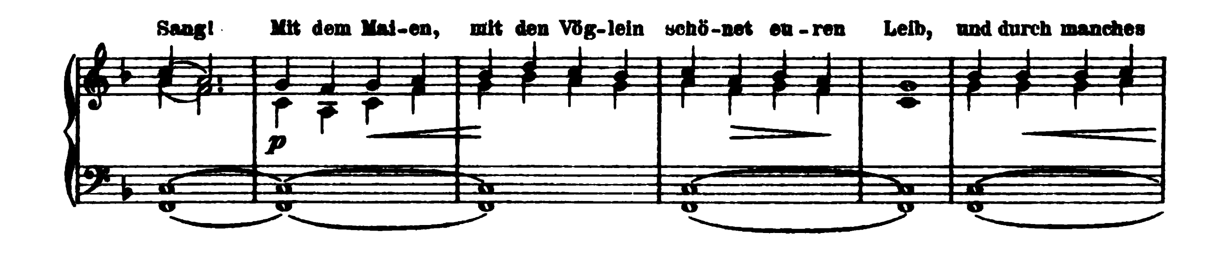
I.
TANZLIED DES FÜRSTEN WIZLAW VON RÜGEN.

Jenaer Handschr. Bl. 78.









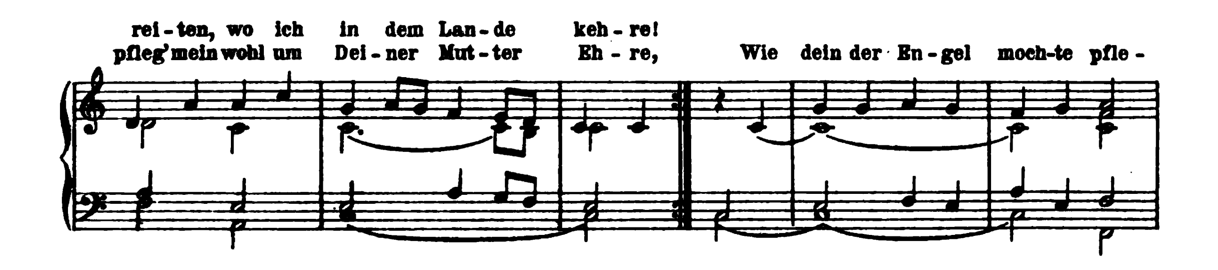




II.
REISESEGEN WALTHERS VON DER VOGELWEIDE.

Colmarer Handschr. Fol. 734 (Runge S. 162)



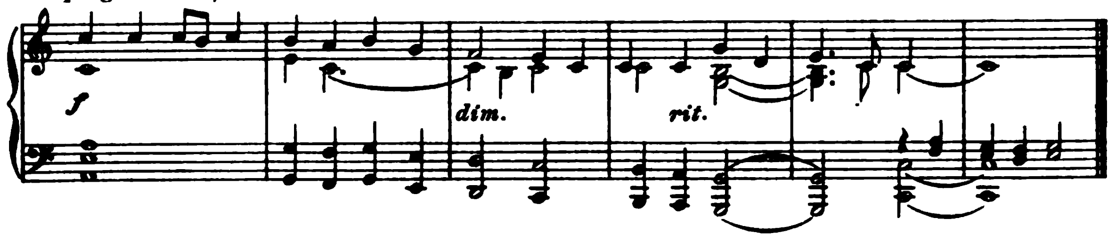












III.

RÜGELIED HERMANS VON DAMEN.

Jenaer Handschr. Bl. 117 v.





Stich und Druck Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.


DIE MUSIK
III. JAHR 1903/1904 HEFT 14
Zweites Aprilheft
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.





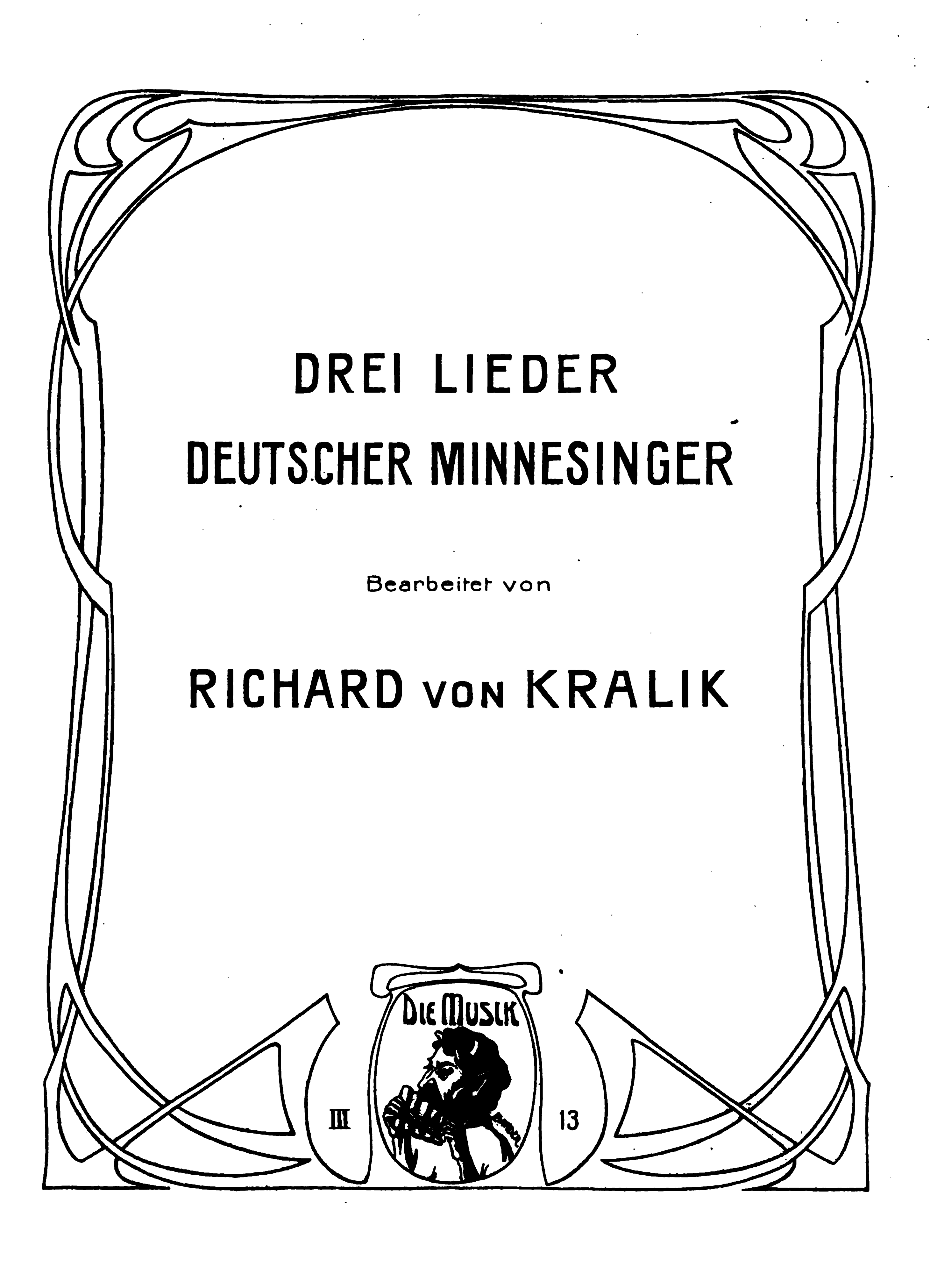
III. 13

PHILIPP SPITTA
† 13. APRIL 1894

DREI LIEDER DEUTSCHER MINNESINGER

Bearbeitet von

RICHARD von KRALIK



sendet wird, erkennt man wohl unschwer eine Verkörperung jener wissensfreien Erkenntnis, jenes reinen intuitiven Schauens, wie sie Schopenhauer in seiner „Welt als Wille und Vorstellung" schildert; einer Welt, die frei von allen Beziehungen zum trüben Willen und seinem rastlosen Treiben und Drängen ist; frei von dem Willen, mit dem er uns an lauter endliche, irdische Triebe, an die Welt der Not und Sorge gefesselt hält, in seliger schmerzloser Betrachtung über allen Dingen und Wesen schwebend. Es ist die Erkenntnis- und Betrachtungsweise der Welt, der alles Wollen und dessen Pein fremd ist, weil in ihr kein Wesen in persönlicher, subjektiver Beziehung zu uns steht, uns persönlich Freude oder Schmerz bereitet, sondern uns nur in seiner objektiven Wesenheit als persönlich uninteressierter Gegenstand der Betrachtung und des Schauens fesselt. Nur ist dieser im Lohengrin dichterisch und musikalisch wiedergegebene Zustand frei von dem pessimistischen Zusatz, den Schopenhauer ihm in seiner Darlegung infolge des pessimistischen Charakters seiner Gesamtphilosophie gegeben hat. Der Gral in seiner strahlenden Herrlichkeit, wie ihn Wagner dichterisch und musikalisch vor uns erstehen lässt, verkörpert offenbar nicht nur den Zustand der willensfreien Erkenntnis Schopenhauers, der er als höchste Auszeichnung nur das Attribut einer schmerzlosen Betrachtung beizulegen vermag, sondern auch jenen Zustand, den Spinoza in seiner Philosophie positiv als beatitudo feiert, als ewige Glückseligkeit. Diese Empfindung, die zwar nicht mehr als Freude und Schmerz bezeichnet werden kann, weil beides vergängliche Empfindungen sind, die an endliche Zustände gebunden bleiben, aber intellektuelle ewige Freude ist, die nur der geniesst, der, losgelöst von aller Erdensorge, von aller Hinneigung an endliche Lebensverhältnisse, in seliger Betrachtung am ewigen Geist der Natur geniessend teilnimmt. Es ist die künstlerische, vom Geist des Pantheismus erfüllte Phantasie, die alle Wesen nur als Teile des beseelten Alls empfindet und sie nicht als Einzelwesen betrachtet, die einer beständigen gegenseitigen Abhängigkeit und dem ewigen Kausalnexus unterliegen. Es ist die Phantasie, die die Wesen als Einzelmomente in der gesamten göttlichen Natur betrachtet, welche im trunkenen weltentrückten Schauen in allen Dingen lebt und die Schönheit und charakteristische Bedeutsamkeit aller in sich aufsaugt, eben weil sie sie alle nur in der Phantasie erfasst und an keinem Einzelwesen in persönlicher Empfindung hängt. Es ist der Zustand der seligen Götter, die, frei von aller Not und Pein des Lebens über der Erde schweben und das Getümmel, die Aufregung und Sorgen derselben nur als seliges Schauspiel geniessen. Und so ist Lohengrin, der Sendbote des Grals, auch der Repräsentant der höchsten geistigen Freiheit, die ungetrübt durch alle kleinen Affekte der irdischen Welt stets in ihrer erhabenen Höhe bleibt;

der Freiheit, die mit weitem Blick philosophisch die ganze Welt und die grossen Zusammenhänge in ihr umspannt und nirgends am Einzelnen, Endlichen, Isolierten haften bleibt. Darum umstrahlt Lohengrin der irdischen Welt gegenüber, die in endliche Affekte, in Neid, Hass, Lust verstrickt ist, der höchste Zauber. Wohin auch der Glanz seiner Erscheinung fällt, fühlt sich jeder gute, reine Mensch veredelt; denn ein Strahl aus der göttlichen Welt des Ideals hat ihn getroffen, und er glaubt sich in eine andere Sphäre versetzt, die ihn über sich selbst und seine kleinlichen Sorgen und Interessen erhebt.

Was kann nun aber, fragen wir, nachdem wir das Wesen Lohengrins in seiner inneren Bedeutung erfasst haben, einen Mann von dieser umfassenden Weite des Blicks, mit dieser Fähigkeit zu tiefem philosophisch-künstlerischem Schauen bewegen, sein Reich der geistigen Freiheit und des höchsten Glanzes und Glückes zu verlassen, um in die irdische Welt der Leidenschaften, der Not, der Sorge, des Hasses und Neides hinabzusteigen? Stellt denn ein solcher Mensch nicht bereits in sich die höchste Vollendung des Menschlichen dar? Wonach kann er sich noch sehnen; was kann ihm noch zur Ergänzung seines Wesens notwendig dünken? Hier zeigt sich nun Wagners künstlerischer Wahrheitssinn, der sich durch keine noch so erhaben scheinende Abstraktion, durch keine noch so vornehm erscheinende philosophische Anschauung täuschen lässt über die wahren Bedürfnisse des menschlichen Herzens; eines Wahrheitssinnes, der über der höchsten Fähigkeit zu philosophischem Denken nie die natürlichen Forderungen des rein Menschlichen vergisst. Jener Zustand des seligen Schauens, den Lohengrin im Reiche des Grals geniesst, als ausschliessliche Verfassung der Seele gedacht, eignet sich nur für einen Gott, einen absoluten Philosophen oder Künstler, aber nicht für einen Menschen, der trotz der Fähigkeit zu höchster geistiger Abstraktion ganz Mensch geblieben ist, dem nichts menschliches fremd bleiben und der alles menschliche durchleben und durchkosten soll. Unübertroffen schön schildert denn auch der Dichterkomponist hier den Gegensatz zu seinem eigenen Wesen, zu dem er sich während jener schwärmerischen Lohengrinstimmung hingetrieben fühlte. Nachdem er mit feinem Spott an den Denker erinnert hat, der auf der Spitze der hohen Alpe sich frei und geläutert von allem Irdischen und so als höchste Spitze der menschlichen Potenz fühlt, der bei diesem Selbstgenuss zum monumentalen Eisgebilde erstarrt und als solches, als Philosoph und Kritiker mit frostigem Selbstbehagen die Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet, trieb ihn seine Sehnsucht wieder aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigsten Glanze der keuschesten Reine nach dem trautesten Schatten der menschlichen Liebesumarmung. Das Weib ist es, das Lohengrin aus sonnigster Höhe

herab an die Brust der Erde zog. — Suchen wir uns diese Sehnsucht im Sinne unserer Deutung der Gralswelt deutlich zu machen. Lebte Lohengrin als pantheistisch empfindender Geist im All, in allen Wesen, aber nur im intuitiven Schauen der Phantasie, so muss es ihn desto mächtiger dazu treiben, sich von einem Wesen im vollen, irdischen, lebendigen Gefühl erfüllt zu wissen, und an einem Wesen die ganze Tiefe der persönlichen Empfindung durchzukosten. Aus der geistigen Einsamkeit, in die er durch die Erhabenheit seiner Anschauungen den Menschen gegenüber geraten ist, will er sich erlöst sehen durch die Liebe des irdischen Weibes. Denn Lohengrin sehnt sich nach dem absoluten Gegensatz seines Wesens. Verkörpert er als künstlerisch schauender Pantheist die höchste Spitze, die schönste Blüte des bewussten Menschengeistes, so sehnt er sich nach der schönsten Blüte des unbewussten, naiv menschlichen Gefühls, dem holdesten Spross der körperlich schaffenden Natur, wie er nur im Weibe zur vollendetsten Entfaltung kommt. Er, Lohengrin, der die sublimste Höhe des denkenden Menschengeistes errungen hat, fühlt sich um so mehr hingezogen zu der Verkörperung des unbewussten Volksgeistes und der schlichten Empfindung, wie sie nur das Weib besitzt. Dieselbe Sehnsucht, die einen Faust aus der Welt philosophischen Denkens zur naivsten, holdesten Weibesseele, zu Gretchen, zieht, treibt auch Lohengrin aus dem Reiche des Grals zu Elsa hinab. Wenn sich Lohengrin und Elsa begegnen, und die Liebe in ihrem Herzen aufblüht, da ist es, als ob der Himmel sich zur Erde herniederneige, um sie zu umfangen und zu küssen. Wagner zieht denn auch ausdrücklich den Mythus von Zeus und Semele als Pendant zum Lohengrinmythos heran. — Lohengrin kommt her aus einem Reiche des herrlichsten geistigen Glanzes und Glückes, aus einem Reiche höchster geistiger Freiheit und seliger Weltentrücktheit, und vermählt sich einem Weibe, das die schönsten Tugenden der persönlichen Empfindung in sich vereinigt, das von engelgleicher Güte und Sanftmut ist und die schlichteste Demut mit dem höchsten Stolz des Weibes vereinigt. Elsa, die in ihrer Liebe zu Lohengrin, dem herrlichen Helden, ganz aufgeht, die in ihm ihr ersehntes, bereits im Traum geschautes Ideal erblickt und sich an ihn schmiegt mit der ganzen Glut ihres leiblichen und seelischen Daseins, wird seine ersehnte Ergänzung. Die beiden höchsten Repräsentanten der menschlichen Natur, gewissermassen der bewussten und unbewussten Natur, der denkende Genius und die schlichteste Natureinfalt und Reinheit der Empfindung begegnen sich, lieben und vermählen sich. Daher auch die tiefe Rührung und Ergriffenheit, mit der „die Männer und Frauen von Brabant" das Zusammentreffen des Paares und seine aufkeimende Liebe als „höchstes Wunder" schauen und vernehmen.

Lohengrin: Elsa, ich liebe dich!
Der König. Die Männer und Frauen: Welch' holde Wunder muss ich sehn?
Ist's Zauber, der mir angetan?
Ich fühl' das Herze mir vergehn,
Schau ich den wonnevollen Mann.

Wie ist es nun aber möglich, dass aus dieser Liebe, die zwei in ihrer Art gleich vollendete Menschen zusammenführt, aus einer Liebe, die mit solchem Glück und Jubel einsetzt, eine so herbe, schmerzliche Tragik hervorspriesst? Das beruht auf zwei Ursachen; die eine liegt in der Natur dieser Liebe und im Wesen Elsas selbst; die andere wird von aussen als tragischer Konflikt in das Liebesleben des Paares hineingetragen, und dieser Konflikt führt schliesslich zur tödlichen Katastrophe; jedoch erst dann, als der im Herzen Elsas erwachsende tragische Zug sich zur vollen Schärfe entwickelt. Bevor wir jedoch diese Tragik im Geschick des wunderbaren Liebespaares aufzudecken versuchen und damit einen weiteren wichtigen Teil der dramatischen Handlung in ihrer Bedeutung erklären, müssen wir uns zuvor der Betrachtung eines anderen hochbedeutsamen Elementes im Drama zuwenden, nämlich der des Frageverbotes, seiner Bedeutung und inneren Berechtigung. Nur bei dem richtigen Verständnis des Frageverbots ergibt sich die Tragik des Dramas als eine naturnotwendige, aus den Prämissen der Charaktere und des Schicksals logisch abfliessende von selbst. Die Erforschung der wahren Bedeutung des Frageverbots ist denn auch unstreitig die schwierigste in dem ganzen Lohengrindrama.

Schon bei dem Bekanntwerden des Werkes wurde die innere Berechtigung des Frageverbots in Zweifel gezogen. Es wurde vielfach als ein unnatürliches Gesetz aufgefasst (a. a. O. S. 367), das Lohengrin willenlos an die Herrlichkeit des Grals bindet; ein Gesetz, bei dessen Verletzung er dem Konflikt der irdischen Leidenschaften den Rücken kehre, um sich seiner Gottheit wieder zu erfreuen. Mit Recht nennt Wagner diese Auffassung eine Willkürlichkeit der modernen kritischen Anschauung. Aber insofern liegt doch jenem Vorwurf ein berechtigter Kern zugrunde, als das Frageverbot wirklich, so lange man seine wahre Bedeutung nicht erkennt, leicht als etwas Tyrannisches, als ein willkürliches Postulat erscheint, dessen zwingende Notwendigkeit man nicht recht einzusehen vermag. Dieser Vorwurf musste um so mehr in der einen oder anderen Form immer wieder auftauchen, als Wagner selbst das Problem, das dem Frageverbot zugrunde liegt, im unbewussten künstlerischen Schaffen zwar vollkommen erfasst und gestaltet hatte, theoretisch aber keineswegs klare Rechenschaft darüber zu geben wusste. Der Dichterkomponist gibt a. a. O. für die innere Bedeutung des Frageverbots zwei Erklärungen, die sich im Grunde

genommen widersprechen und nicht vollständig befriedigen, wenn sie auch einzelne wichtige Elemente zur Erkenntnis der wahren Bedeutung enthalten. Seine erste Erklärung für das Frageverbot ist, dass „Lohengrin das Weib suchte, dem er sich nicht zu offenbaren, bei dem er sich nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn ohne Bedingung liebe und ihm vertraue." Lohengrin, fährt Wagner fort, „musste seine höhere Natur verbergen, weil eben in der Nichtaufdeckung dieses höheren — oder richtiger gesagt erhöhten — Wesens ihm die einzige Gewähr liegen konnte, dass er nicht um dieses höhern Wesens willen bewundert und angestaunt oder ihm als einem Unverstandenen anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach Liebe und Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte." Das Frageverbot hätte also nach dieser Erklärung die Bedeutung, dass Elsa ihren Retter nicht lieben soll wegen seiner höheren Natur, wegen des überirdischen Glanzes, der ihn als Gralsritter umstrahlt, sondern als Menschen, um seiner rein menschlichen Eigenschaften willen. Die Tragik beim Bruch des Verbotes würde demnach darauf zurückzuführen sein, dass Elsa ihrem Retter nur dankbar ist, ihn nur bewundert und anstaunt, ihm anbetungsvoll demütig huldigt, aber nicht tief genug liebt, um ihn rein als Menschen zu erfassen. Sie fragt ihn erst nach seiner höheren Beglaubigung, um danach ihre Liebe gewissermassen abzumessen. Diese Erklärung ist offenbar recht gekünstelt; sie tut Elsa Unrecht und kann auch nicht die Schwere der Tragik erklären, die in dem Bruch des Verbotes liegt. Dass wegen der Nichtinnehaltung solcher subtilen Vorschrift der tragische Untergang Elsas und die Trennung dieses herrlichen Liebespaares erfolgen sollte, will uns, rein menschlich betrachtet, nicht einleuchten. — Endlich steht diese Erklärung auch in vollstem Widerspruch mit einer zweiten, die Wagner vom Wesen Elsas und ihrem Bruch des Frageverbots gibt. Mit der grossen künstlerischen Wahrhaftigkeit, die den Meister jederzeit auszeichnete, gesteht er hier offen ein, dass ihm erst im Verlauf des Schaffens die Natur Elsas zu immer innigerem Verständnis kam. Und hierbei wohl erscheint ihm auch erst das Verhältnis Elsas zum Frageverbot in seinem wahren Lichte. Er sagt, dass sich dieses Weib mit hellem Wissen in seine Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen. Elsa möchte da, wo sie mit so schwelgerischer Anbetung empfindet, auch ganz untergehen, wenn sie den Geliebten nicht ganz umfassen kann. So gerät sie erst durch den Ausbruch ihrer Eifersucht aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe. Diese zweite Erklärung enthält wohl allein einen richtigen Kern. Elsa richtet offenbar die verbotene Frage an Lohengrin nicht deshalb, weil sie ihn nicht tief genug liebt, sondern im Gegenteil, weil sie ihn mit

ihrer Liebe ganz umfassen möchte, weil nichts in seinem Wesen und seiner Art ihr und ihrer Liebe fremd bleiben soll, also eher, weil sie ihn zu sehr liebt, als zu wenig. Wenn nun aber Wagner in dieser zweiten Erklärung wieder soweit geht, dass er Elsas Bruch des Frageverbots für vollkommen berechtigt hält, das wahre Wesen der Liebe sich darin offenbaren sieht; wenn er Lohengrin in Unrecht glaubt, und ihn des männlichen Egoismus, wenn auch in seiner edelsten Gestalt, beschuldigt, der sich erst vor dem wahrhaft Weiblichen in Elsa selbst vernichtend bricht, so schiesst er mit dieser Ansicht offenbar weit über das Ziel hinaus. Dann wäre der tragische Konflikt, den er doch selbst im Lohengrin von innen heraus gestaltet hat, zu einem Irrtum gestempelt; der so treffend intuitiv beobachtete, pathologische Zug in Elsa, der das Drama zu einem so tiefsinnigen, vieldeutigen macht, aus ihm eliminiert, während hier in Wahrheit ein echt tragischer Konflikt vorliegt, der die höchste menschliche Berechtigung in sich trägt. Es kommt nur darauf an, die Natur des Frageverbots aus dem Werke selbst heraus zu beurteilen; tut man dies, so erkennt man, dass Lohengrin gar nicht anders kann, als Elsa das Frageverbot aufzuerlegen, und dass im Bruch desselben eine tiefinnere, aus der Natur des Liebespaares notwendig abfliessende Tragik liegt.

Die wirkliche Bedeutung des Frageverbots ergibt sich, wenn wir uns der so verschiedenen Naturen der beiden Liebenden und des verschiedenen Elements, dem sie erwachsen sind und das sie umgibt, erinnern. Wir wissen, dass Lohengrin aus einem Reich herrlichster geistiger Freiheit herkommt, wo das persönliche Schicksal des einzelnen die wolkenlose Heiterkeit und Ruhe des Schauens nicht mehr trübt; wo die Seligkeit der unpersönlichen Betrachtung und der inneren Bedeutsamkeit aller Wesen den Geist erfüllt. Aus dieser Welt ist er herabgestiegen zur Erde, um aus seiner geistigen Vereinsamung erlöst zu werden durch Liebe, und sich ganz hinzugeben der Glut der persönlichen Liebesempfindung. Dafür musste er aber das Opfer bringen, die Welt des Ideals, in der er bis dahin ausschliesslich lebte, zu verlassen; herabzusteigen zu der innigen Gefühlswelt Elsas, die aber doch nur Gefühlswelt bleibt und gegenüber der Höhe und Weite der geistigen Freiheit eine zwar traulich holde, aber enge Sphäre darstellt. Um Elsas willen, um sie vor schmählichem Unrecht zu schützen, ist Lohengrin herabgestiegen zu dem Tummelplatz der Leidenschaften und des trüben Willens. Er, der Ritter des Grals, sieht sich ihretwegen verstrickt in die Welt der wilden und niedrigen Leidenschaften, des Neides, des Hasses, der Rache. Diesen Umstand im Geschick des Helden müssen wir durchaus festhalten, wenn wir die wahre Bedeutung des Frageverbots einerseits und die Tragik des Dramas anderseits verstehen wollen. Wir führen hier die Stelle aus dem dritten Akt an, auf die wir später ausführlicher zurückkommen:

„Dein Lieben muss mir hoch entgelten
Für das, was ich um dich verliess;
Kein Los in Gottes weiten Welten
Wohl edler als das meine hiess."

Auf der anderen Seite müssen wir uns des Gegensatzes erinnern, in dem sich Elsa ihrem Wesen nach zu Lohengrin befindet. Wir erkennen in ihr die schönste Verkörperung der Weibesnatur; wir finden in ihr die edelste Naivetät und Reinheit der Empfindung; sie ist die holdeste Offenbarung der unbewussten, menschlichen Natur, zu der sich Lohengrin als dem Gegensatz seines Wesens hinsehnt. Aber eben weil sie Weib und nur Weib ist, lebt sie ausschliesslich in der Welt der persönlichen Empfindung, hängt sie nur mit dem Gefühl an allen Dingen. Darüber hinaus aber kommt sie nicht. Die Welt der geistigen Ideen, die Welt des Lohengrin vermag sie nicht zu erfassen, weil sie der ideenhaften Abstraktion von der Gefühls-, der Willensseite der Dinge nicht fähig ist und alle Dinge und Menschen nur insoweit begreift, als sie ihrem persönlichen Gefühl etwas sagen. Nun liegt aber zwischen dem Menschen, der ausschliesslich im persönlichen Gefühl lebt, und wäre es das tiefste, wärmste und innigste, und dem Menschen, der neben der Empfänglichkeit für die Gefühlswelt auch fähig ist, in der Abstraktion von allen individuellen Gefühlsregungen, in einer unpersönlichen Betrachtung des Universums und aller von ihm umfangenen Einzelwesen zu leben, eine unüberbrückbare Kluft. Lebt jemand in der Ideenwelt, so kann er seine Anschauungen nur dem mitteilen, der selbst fähig ist, sich zur Höhe unpersönlicher Betrachtung aufzuschwingen. Nur die Ritter des Grals verstehen sich gegenseitig, können ihre Ideen einander offenbaren. Dem Laien darf der Gral nicht enthüllt werden, weil er seine Geheimnisse und Wunder doch nie zu fassen vermag, weil er die hohe Welt des philosophischen Schauens nur mit seinem persönlichen Gefühl zu erfassen, an ihm zu messen imstande ist und sie damit nur aus ihrer Höhe herabziehen könnte. In diesem Sinne singt denn auch Lohengrin:

„So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
Enthüllt — muss er des Laien Auge fliehn;
Des Ritters drum sollt Zweifel Ihr nicht hegen,
Erkennt Ihr ihn, dann muss er von Euch ziehn." —

Der Gral würde durch seine Enthüllung seines Zaubers entkleidet werden und müsste den Menschen entschwinden, um sich wieder in seiner Reinheit herzustellen. — Und so verstehen wir erst, warum Lohengrin selbst seiner geliebten Gattin das Geheimnis seiner Art und Herkunft, das Geheimnis des Grals, nicht offenbaren darf. Auch Elsa, so gross ihre

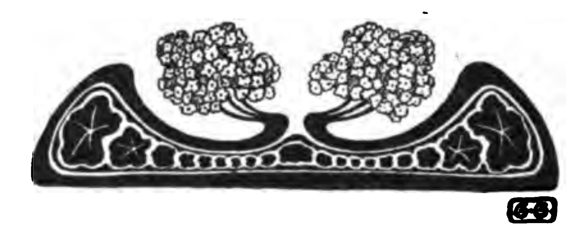
Liebe zu Lohengrin ist, lebt ausschliesslich in der Welt persönlicher Empfindungen; auch sie vermag sich zum rein geistigen Schauen nicht aufzuschwingen und auch sie würde, wenn Lohengrin sie in das Geheimnis einweihen wollte, seine hohe Ideenwelt herabziehen zu einem Gegenstand rein persönlichen Gefühls. Sie kann als Weib den Gott beglücken, das Menschliche in ihm erfassen und ganz verstehen; aber sie vermag das Göttliche in ihm nicht zu ertragen; so wie Semele den Zeus wohl in menschlicher Liebe beglücken kann, aber unfähig ist seine göttliche Erscheinung zu ertragen. Lohengrin muss also Elsa das Frageverbot auferlegen, weil sie unfähig ist, das hehre göttliche Geheimnis zu begreifen, weil sie die Welt des seligen,unpersönlichen Schauens nicht in ihrer eigentümlichen, rein geistigen Natur erfassen könnte, sondern zu ihrem persönlichen Gefühl herabziehen müsste. Damit glauben wir die Natur des Frageverbots aus dem Werk selbst heraus erklärt zu haben und die Darlegung des Gegensatzes in der Natur der beiden Liebenden lässt wohl leicht erraten, dass dieser sehr leicht einen tragischen Konflikt hervorrufen kann.

Zum wirklichen Ausbruch kommt er aber erst, als in böswilliger, eigennütziger Absicht von aussen her ein Zwiespalt zwischen den Liebenden angefacht und ein Keil des Misstrauens zwischen sie getrieben wird, der den Gegensatz, der zwischen ihnen schon herrscht, schliesslich zur vollen Höhe erwachsen lässt. Suchen wir uns die Handlungsweise der dem Liebespaare feindlichen Umgebung in ihren Beweggründen ebenso klar zu machen, wie wir das Verhalten Lohengrins und Elsas aus ihrem inneren Wesen heraus zu erklären suchten. Es kommen hier ausschliesslich Friedrich von Telramund und sein Weib Ortrud in Betracht. Dieses Ehepaar, Friedrich mehr aufgestachelt von seinem bösen Weibe, als aus eigener Initiative, beschuldigt Elsa der schmählichsten Tat, des Brudermordes. Dadurch sucht es sie von der Thronfolge auszuschliessen und dem Elend oder gar der Vernichtung zu überantworten. Aber nahe am Gelingen ihres Zieles, als sie in ihrem Hochmut freventlich das Gottesgericht heraufbeschworen haben, sehen sie sich durch den Gralsritter, der der verfolgten Unschuld zu Hilfe kommt, plötzlich entwaffnet, in ihren Lügen, in ihrer Herrschsucht und Anmassung blossgestellt und selbst in das grösste Elend, in Verbannung und Ächtung gestürzt. Diese ihre Situation müssen wir im Auge behalten, wenn wir das nichtswürdige Verhalten der Ortrud gegen Elsa im zweiten und dritten Akte verstehen wollen.

Welches müssen wohl die Empfindungen von Friedrich und Ortrud sein, wenn wir sie in jener schaurig schön geschilderten Nacht, auf den Stufen des Söllers kauernd, erblicken? Sie sehen Elsa, die sie zu verderben glaubten, zum höchsten Glanz emporgestiegen; sehen sie so

glücklich, wie sie es durch ihr langes, unverdientes Leiden, durch ihr gütiges, liebevolles Gemüt im höchsten Grade wert ist. Aber was kümmert es sie, dass Elsa ihr Glück verdient? Sie, die schmählich Geächteten, die jetzt nur daran denken, dass Elsa die Schuld trägt an ihrem Unglück, an ihrer furchtbaren Erniedrigung. Und dieser Schmerz, diese Wut müssen doppelt entbrennen in der Seele Ortruds, bei dem heftigen Willensdrang, der sie charakterisiert, bei ihrem Stolz und Hochmut. Er wird furchtbar verschärft durch einen Vergleich ihrer jetzigen Lage mit ihrer früheren. Sie, die an der Seite eines Mannes, dessen Schwert allgemein gekannt und gefürchtet war, in höchstem irdischen Glanze gelebt, und Elsa, die Verleumdete und Zurückgesetzte tief unter sich gesehen hatte, ist nun der Ächtung preisgegeben; sie muss den Festesglanz und Jubel hören, welcher der von ihr verleumdeten Elsa bereitet wird, muss jene in dem Glanz sehen, der nach ihrer Meinung ihr selbst gebührt; was wunder, dass sich der Stachel des Neides und Hasses immer tiefer in ihr Herz gräbt und sie zu unerhörter Wut und Rachsucht antreibt? Sie hat jetzt nur noch das eine Ziel, das Glück Elsas, das Glück des ihr so verhassten Liebespaares zu vernichten. In ihrem Hass und Neid will sie, die selbst unglücklich ist, auch das Glück des seligen Paares vernichten. Ihr Rachegefühl konzentriert sich jetzt in der einen Absicht, in Elsas Seele das Gift des Zweifels und Misstrauens gegen ihren Helden zu träufeln und sie dadurch zu der verbotenen Frage zu reizen. Die Art aber, wie Ortrud ihren Plan ausführt, ist mit solch wunderbarer intuitiver Wahrheit durchgeführt, jeder Zug darin dem Leben so abgelauscht, dass der Gedanke an eine banale, theatralisch zurechtgestutzte Opernfigur dabei vollkommen fortfällt. Wir behaupten sogar, wenn wir die meisterhaft durchgeführte Charakterentwicklung der Ortrud verfolgen, dass seit der unvergleichlichen Charakterschilderung der dämonischen Gestalten Shakespeare's nichts ähnliches mehr auf der modernen Bühne gesehen worden ist.

[Schluss folgt]





BACHS KANTATEN

EINE ANREGUNG

von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart

Jüngst wurden in Karlsruhe von Mottl im 6., von Gorter im 7. Bachkonzert, in Heidelberg von Wolfrum, und vereinzelt in andern Musikstädten wieder eine stattliche Anzahl von Kantaten der Musikpflege erschlossen. Die Sache des Altmeisters kommt also vor der Öffentlichkeit in Fluss. Warum, fragt man, sind die 213 Kantaten Bachs, die den Torso der fünf vollständigen Kirchenjahrgänge und der weltlichen Gelegenheitswerke bilden, nur zum verschwindenden Teil Gemeingut geworden? Weder in der Kirche (meines Wissens nur mit Ausnahme Leipzigs und Heidelbergs) noch im Konzert vermochte Bach über die beiden Passionen hinaus feste Wurzeln zu fassen. Das Weihnachtsoratorium wird meist zurechtgestutzt und erscheint ungefähr ebenso selten wie die h-moll Messe. Dass es eine Lukaspassion gibt, die man doch auch einmal hören sollte, um über die Echtheit mit urteilen zu können, vergessen die Dirigenten. Vom Magnifikat ist nicht viel die Rede — weder vom deutschen noch vom lateinischen. Selten entdeckt man eine Spur des grossartigen Osteroratoriums; die Messen, die Sanktus, die Motetten vollends — wer kümmert sich ernsthaft um sie? In einer überwiegend protestantischen Stadt wie Stuttgart z. B. ist das Ergebnis der Bachstatistik ein tief niederschlagendes.

Aus den sehr traurigen Tatsachen wollen wir jetzt aber keine Schimpfier-Schlüsse ziehen, sondern die Ursachen prüfen, die zu einer so beispiellosen Vernachlässigung geführt haben. Zunächst bei sehr vielen und nicht den schlechtesten Musikliebhabern das wohlbegründete Misstrauen gegen die Massenhervorbringung des 17. und 18. Jahrhunderts. Nehmen wir etwa Händel: es liegt viel Wertvolles vergraben, was auch sträflicherweise missachtet wird (z. B. das Oratorium Susanna!), aber alles, was er für Gesang schrieb, dürfte kaum mehr lebensfähig sein. Dagegen vertreten wir — in ruhiger Erwartung eines sachlichen Widerspruchs — die Ansicht, dass in sämtlichen Bachkantaten kein minderwertiger verblasster Chorsatz

zu finden ist. Von den Arien mag vielleicht, hochgegriffen, ein Dritteil veraltet sein. Die Herren Dirigenten, namentlich auf dem Lande draussen, pflegen in ihrem neuerwachten Eifer zu fragen: welche Chorsätze sind die schönsten? Antwort: so viele, dass jeder selbst zusehen muss. Eigentlich kommt nur die Frage der Schwierigkeit in Betracht.

Damit berühren wir eine weitere Ursache, warum Bach so wenig ins Volk drang: es fehlt an zurechtweisenden Schriften über die Kantaten. Mosewius' alte Broschüre ist im Buchhandel nicht mehr aufzutreiben; Kretzschmar, dessen pessimistischen Nachbericht zur Bachausgabe (im 46. Band, oder besonders zu haben) jeder gebildete Musikfreund mit Schmerz gelesen haben wird, erläutert in seinem Führer durch den Konzertsaal — schon des Raumes wegen — nur einen winzigen Bruchteil. Die unschätzbaren Verdienste eines Robert Franz umspannen naturgemäss nicht die Gesamtheit der Kantaten. Prof. Dr. Todts Vademecum durch die Kantaten streift nur einen Teil. Voigts Schrift über Bachs Kirchenmusik ist auch nicht erschöpfend, und sich die Kapitel bei Hilgenfeldt, Bitter, Spitta herzusuchen, ist nicht. jedermanns Sache. Bleiben nur die Partituren der Gesamtausgabe, die Auszüge bei Breitkopf (alle) und bei Peters (100), die gerade wegen ihrer Menge das Gefühl der Ratlosigkeit erwecken.

Nimmt einer dann dieses oder jenes Werk zur Hand, so macht er vor allem die unliebsame Entdeckung, dass der Text von Geschmacklosigkeiten strotzt. Natürlich meinen wir nicht damit die altertümliche Sprache, die z. B. in dem „Christ lag in Todesbanden" sogar grossen Eindruck macht, sondern besonders den Wortlaut der Arien, der oft verzweifelt komisch klingt. Längst wäre es eben die Aufgabe — sagen wir der dichterisch beanlagten Musikfreunde gewesen, unter genauer Beibehaltung der Begriffe, die Bach inspieriert haben, den Text zu ändern. Immerhin ist ja zu beobachten, dass eine ernste Aufführung wie jene Mottls in Karlsruhe (auch Prof. S. de Lange in Stuttgart bemüht sich in verdienstlicher Weise um Bach) die Mängel des Textes vergessen macht.

Ein anderes sind die Schwierigkeiten der Chöre, der Arien, der Orgelbegleitung, der Instrumentierung. Wer sich überzeugt hat, mit welchen Anstrengungen, mit welchen technischen Aufgaben der Chor in den Kantaten ringen muss, wird zur Ansicht gekommen sein, dass unsere heutigen Dilettantenchöre ganz ungeeignet sind, Bach zu singen. Entweder braucht man den geschulten Theaterchor als Stamm (so in Karlsruhe), oder man sollte sich auf ein mehrfach besetztes Quartett geschulter Singstimmen beschränken. Mit wenigen Ausnahmen (zu denen „Ein' feste Burg" gehört) sind die Chorsätze nicht auf Massenwirkung angelegt. Es wäre jedenfalls immer noch besser, wenn vier Stimmen die Kantaten durchsängen mit Klavierbegleitung, als wenn sie gar nicht gehört werden, weder zu Hause

noch in der Öffentlichkeit. Die Herren Lehrer in Seminarien sind noch am besten dran: sie haben einen gehorsamen Stimmkörper zu leiten, dessen Straffheit auch dem Sopran und Alt zugute kommen wird.

In vielen Fällen haben jedoch die Aufführungen von Bachs Vokalwerken gar kein Verständnis bei der Kritik gefunden, und das ist eine der schlimmsten Ursachen, warum man mit Bach zurückhält. Denn soviel Entsagung, Überlegenheit und Mut darf man vom Durchschnitt der Musikdirektoren nicht verlangen, dass sie für guten Willen und emsigste Mühe als Belohnung Kälte oder freches Naserümpfen hinnehmen sollen. Am übelsten beleumundet sind die Aufnahmen Bachscher Werke in Wien: so hat Hanslicks Verhalten bei der Aufführung der H-moll Messe durch Richter mehr als alle anderen Verfehlungen die Achtung vor der Unfehlbarkeit des Wagnerhassers herabgestimmt; in der kolossalen doppelchörigen Motette „Singet dem Herrn“ erblickt Hanslick nur auf- und absteigende Tonleitern. Oder man lese Dr. Neitzels Kritik über die Mottlsche Aufführung der Kantate „Bleib' bei uns“, jener wunderbaren Abendstimmungen, die so herrlich mit dem „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ in Gegensatz treten und auf Bachs Allseitigkeit hinweisen.

Statt an Bach herumzunörgeln sollte die Kritik lieber einmal den Sängern zu Leib gehen, die weder technische noch musikalische, aber am allerwenigsten rhythmische Bildung genug besitzen, um eine Arie Bachs gesund vortragen zu können.

In Konzerten hört man mit Orchesterbegleitung immer die gleichen Arien. Fällt keiner Gesanggrösse ein, selbständig zu forschen, was in Bach (oder in Händel) Ungenütztes vorhanden sei? Sonst müsste man in jeder Stadt und in jedem Konzert andere Arien hören. Vollends sind Bachs Duette, Terzette usw. so gut wie unbekannt. Eigentlich verdient es das grosse Heer der unnützen Konzertgeber gar nicht, dass man ihnen noch zur Ermunterung zurufe: es steckt soviel Glanz, Feuer, Temperament, soviel Melodie und Ausdruck in den alten Arien, dass ihr nach Überwindung der Schwierigkeiten des Erfolges sicher sein dürft, und zwar des Augenblickerfolgs, vor dem ja viele Kritiker jähen Respekt bekommen.

Sehr mühevoll kann unter Umständen die Ausarbeitung der Orgelbegleitung sein, von der Bach nur die Bassstimme aufgezeichnet hat. Entweder muss der Dirigent einen Meister des Orgelspiels an seiner Seite haben, oder selbst die Orgelpartie ins einzelne ausarbeiten. Der Entwurf einer eigenen Partitur wird überhaupt dem Dirigenten schon deshalb nützlich sein, weil er an der Instrumentierung da und dort manches der Aufführung erst anzupassen haben wird. Hohe Trompeten- und Horntöne z. B. kann man nicht einfach weglassen; am besten natürlich, man macht die Bläser mit Eichborns Abhandlungen bekannt.



Die Frage der Orchesterbegleitung zu Bach ist noch nicht gelöst, sondern erst angeregt. Wir bemerken dazwischen, dass Bach ein Meister der Instrumentierungskunst war; man höre z. B. „Liebster Gott, wann werd' ich sterben"! Nun war er jedoch auf die Mittel seiner Zeit angewiesen. Dürfen wir ergänzen, die Instrumente ändern, oder sollen wir auf das Alte zurückgreifen? Schwierige Frage. Mottl hat bisher die letztere Richtung eingeschlagen und befleissigt sich der alten Instrumente, ohne der Überarbeitung Feind zu sein. Prof. Wolfrum instrumentiert einfach für modernes Orchester; Kreuzstabkantate und Tombeau sind in Partitur und im Auszug bereits erschienen (bei Breitkopf). Wer den richtigen Weg geht, das wird sich schon entscheiden. Beide Bachverehrer sind jedenfalls nicht in Hader verflochten, wie soviele Gelehrte, auf die Luthers Spruch zutrifft: sie suchen Ruhm und nicht die Wahrheit!





DIE PATRIOTISCHEN LIEDER SCHOTTLANDS

EIN GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK

von Fritz Erckmann-Alzey

Jene Kriege, die heute noch gemischte Gefühle im Herzen jedes echten Schotten aufwallen lassen, entsprangen nicht der Absicht, Zivilisation nach Schottland zu verpflanzen. Es waren Raubzüge nach grossem Muster. Als König Eduard I. von England (1272—1307) mit 80000 Fusssoldaten und 7000 Reitern in Schottland einfiel, führte er nur einen lange gehegten Wunsch aus, der dahin ging, dieses Land seiner Krone einzuverleiben.

Der Führer der Schotten hiess William Wallace.[1]) Nur ein kleines Heer stand ihm zur Verfügung, und er war darauf angewiesen, von grossen Schlachten abzusehen und den feindlichen Truppen Schlappen zu versetzen, wo sich eine Gelegenheit bot. Bei Tage verbargen sich die Schotten in Wäldern und Höhlen und überfielen die Engländer, wenn diese schliefen oder sich in sorgloser Weise ihres Daseins freuten. Schlosswälle bildeten für die kühnen Bergsöhne keine Hindernisse. Sie kannten alle Schleichwege und schlugen die Besatzung nieder, ehe diese von der Anwesenheit des Feindes eine Ahnung hatte.[2])

Sieben Jahre lang behauptete Wallace mit seinen treuen Anhängern die Berge und Wälder. Da wurde er angeblicherweise verraten und in London als Hochverräter hingerichtet, — obgleich er nach seiner Aussage kein Verräter sein konnte, da er dem König von England nie Treue geschworen habe, — und sein Haupt auf London Bridge ausgestellt.

In Jahresfrist erstand den Schotten in der Person des Robert Bruce ein anderer Führer. Dieser hatte wohl dem König Eduard I. gehuldigt. Er schlug aber seinen Treueid in die Winde, sammelte ein Heer und besiegte die Truppen Eduards II. in der Schlacht von Bannockburn im Jahre 1314. Es war eine strategisch mit grossem Geschick geplante und mit Tapferkeit geschlagene Schlacht gegen eine überwältigende Mehrheit. Aber die Schotten setzten ihr Alles aufs Spiel. Sie kämpften für ihre Freiheit. Die Engländer

---

[1]) Ihm hat man vor einigen Jahren in Aberdeen ein imposantes Denkmal gesetzt.

[2]) Von der Grausamkeit der Schotten erzählen die Engländer manches Schauerstückchen. So soll Wallace mehrere hundert Engländer lebendig verbrannt und der gute Lord James Douglas jedem englischen Gefangenen den rechten Zeigefinger abgeschnitten und das rechte Auge ausgebohrt haben.



hatten 30000 Tote. Schottland war frei und wurde unter König David, Sohn von Bruce, zu einem unabhängigen Königreich erklärt.

Das Lied, das die im Vorausgehenden geschilderten Ereignisse besingt, führt den Titel: „Scots, wha hae". Die erste Strophe des **Burnsschen** Originals lautet:

„Scots, wha ha'e wi' Wallace bled!
Scots, wham Bruce has aften led!
Welcome to your gory bed,
Or to victory!
Now's the day, an' now's the hour;
See the front of battle lour!
See approach proud Edward's pow'r,
Chains an' slaverie!"

und eine freie Übersetzung des ganzen Gedichtes:

Schotten, die mit starker Hand
Wallace, Bruce zum Kampf gesandt,
Willkommen seid am Grabesrand
Oder Feld der Ehr'!
Tag und Stund' sind angerückt.
Feind', so weit das Auge blickt.
Stolzer Edward unverrückt
Zieht zum Tode her!

Wer steht hier, ein ehrlos' Knab'?
Wer füllt wohl des Feigen Grab?
Wer denkt jetzt an ird'sche Hab?
Fort aus unsern Reih'n!
Wer für Schottlands Kron' und Land
Zieht das Schwert mit fester Hand,
Wen die Freiheit hergesandt
Der muss sich uns weih'n!

Bei des Unterjochers Wut,
Bei dem, der in Ketten ruht,
Wir vergiessen teures Blut,
Doch wir bannen Not.
Auf, die Feinde stürmen an!
Jeder Fremde ist Tyrann!
Vorwärts, Schotten, Mann für Mann!
Freiheit oder Tod!

Robert Burns schrieb diese berühmten Zeilen am 1. August 1793. Er schlug darin einen Ton an, der von jedem echten Schotten tief empfunden wird. Sein Freund Syme schrieb über die Entstehung des Gedichtes wie folgt:

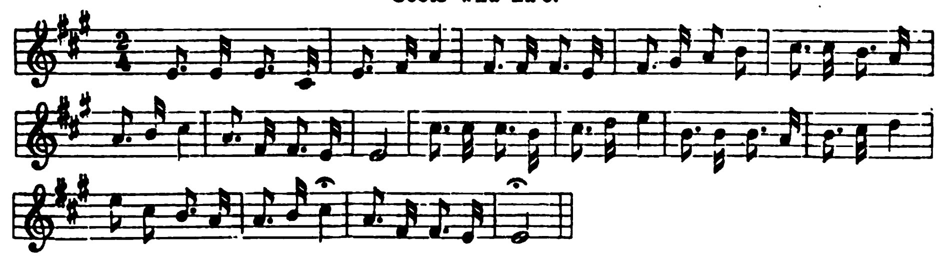
„Ich ritt mit ihm einen Moorweg entlang durch wilde, einsame Strecken. Der Himmel schien mit dem elenden Boden zu sympathisieren. Er war bedeckt und trübe. Die Winde heulten. Die Blitze leuchteten. Der Donner krachte. Der Dichter war ergriffen von der schrecklichen Szene — er sprach kein Wort, schien aber in Betrachtung verloren: In Gedanken stürmte er mit Bruce den feindlichen Engländern entgegen."

Den nächsten Tag schickte Burns das Resultat jenes Rittes an Mr. Syme.



Die Melodie dieses Gedichtes ist wie folgt:

Scots wha ha'e.



Das Alter dieser Melodie lässt sich nicht mehr genau festsetzen. Robert Burns behauptet, in vielen Plätzen Schottlands von einer Überlieferung gehört zu haben, wonach die Melodie „Hey tutti tatti", welche die Unterlage zu seinem Gedicht bildete, Robert Bruce's Marschmelodie bei Bannockburn gewesen sein soll. Diese Behauptung entbehrt aber jeder Begründung.

Die sonderbaren Worte „Hey tutti tatti" sind der Titel eines jakobitischen[1]) Liedes mit folgender erster Strophe:

When you hear the trumpet soun'
Tuti taiti to the drum,
Up sword, and down gun
And to the loons again,

und des folgenden darin vorkommenden echt jakobitischen Trinkspruches:

„Here's to the king, sir;
Ye ken wha I mean, sir."

Die Worte „tuti taiti" (die, wie oben ersichtlich, verschieden buchstabiert werden und vielleicht auch hierdurch Anlass zu verschiedenen Vermutungen betreffs der Abstammung des Liedes gegeben haben) sind möglicherweise Nachahmungen einer Trompete. Dass es der Schreibfehler eines unwissenden Kopisten sein könnte, der das italienische Wort tutti aus Versehen in den Titel hineinzog, ist wohl ausgeschlossen.

Die Melodie erscheint im Druck zum erstenmal mit dem Titel „Hey tuti tatety" in M'Gibbon, Scots Tunes 3. Band, 1755. Weiter zurück als 1755 lässt sie sich nicht verfolgen, obgleich wenig Zweifel herrscht, dass sie viel älteren Datums ist.

[1]) Jakobitisch nennt man vielfach nur diejenigen Lieder, welche die Ereignisse der Aufstände in den Jahren 1715 und 1745 (siehe später) besingen. Sie datieren aber tatsächlich bis zur Revolution im Jahre 1688 und der Flucht Jakobs II. (von dessen lateinischem Namen Jacobus das Wort jakobitisch abgeleitet ist) zurück. Ja, schon in der dieser Revolution vorausgehenden Periode gab es jakobitische Lieder.

Dieselbe Melodie erscheint auch zu dem Text „Hey, now the Day Dawes“ von Alexander Montgomery, der am Hofe Jakobs VIII. lebte und endlich, in sehr langsamem Tempo gesungen, zu einem Text von Lady Nairne, „The Land o'the Leal“, worin sie den Tod des Erstgeborenen eines Bekannten beklagt. Man sieht hieraus, welch lebensfähige Elemente dieser Tonfolge innewohnen.

Die für die Engländer so verhängnisvolle Schlacht von Bannockburn hatte natürlich die Kraft Englands nicht gebrochen. Im Gegenteil, sie hinterliess einen Stachel, der zu spitzen Schwertern auswuchs und den tapfern Schotten während der nächsten Jahrhunderte blutige Wunden schlug.

Die Schlacht, die Schottland als unabhängigem Königreich den Todesstoss gab, wurde am 9. September 1513 auf dem Feld von Flodden geschlagen. Die Engländer hatten 5000 Tote, die Schotten doppelt so viel. Letztere verloren indessen ausser ihrem König Jakob IV. zwei Bischöfe, zwei Äbte, zwölf Grafen, dreizehn Lords und fünf älteste Söhne hoher adliger Familien. Wenn das Lied von den „Blumen des Waldes“ („The Flowers of the Forest“) singt, so sind damit die auf Flodden gefallenen Adligen gemeint. Unter „Wald“ (The Forest) verstand man die beiden Grafschaften von Selkirk und Peeble. Sie bildeten die Jagdgründe der schottischen Könige und Adligen.

Das Lied liegt in zwei Lesarten und zwei Melodieen vor, die sich im grossen und ganzen ähnlich sind. Die erste Dichtung stammt von Jane Elliot und erschien ungefähr um das Jahr 1755. Ihre erste Strophe lautet:

	(in freier deutscher Übersetzung):
„I've heard a liltin'	„Früh'r herrschte Freude,
At owr ewes milkin'.	Lachen auf der Weide.
Lasses a liltin'	Milchmädchen sangen
Before dawn o' day.	Bevor der Hahn gekräht.
Now there's a moanin'	Jetzt nichts als Tränen,
On ilka green loanin'	Und Seufzer und Sehnen.
The Flow'rs o' the Forest	Die Blumen des Waldes
Are a' wede away“ —	Sind all abgemäht.“

Nicht alle Zeilen sind geistiges Eigentum der Dichterin. Die erste und achte, welch letztere in verschiedenen Strophen wiederkehrt, sind alt. Die Verschmelzung ist aber ein Meisterwerk, und das Ganze ist mit ungemeinem Geschick folgender altschottischen Melodie angepasst:



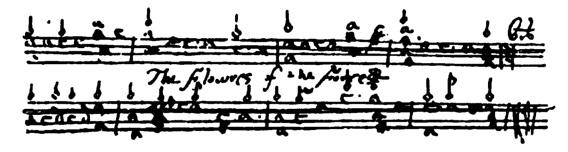
Damit betreten wir, was altschottische Musik anbelangt, geschichtlichen Boden, denn obige Melodie erscheint in der berühmten Skene-Handschrift, einer der so seltenen Überlieferungen altschottischer Musik. Zwei Gründe sprechen für das beinahe gänzliche Fehlen musikalischer Handschriften. Erstens die endlosen Kriege, denen so viele Schlösser, Abteien und ähnliche der Entwicklung und Pflege der Musik günstigen Orte zum Opfer fielen. Zweitens die Schreckensherrschaft der Puritaner, welche die von den Kriegshorden verschonten Überbleibsel weltlicher Lieder, als dem Seelenheil ihrer Anhänger schädlich, den Flammen anheimstellten.

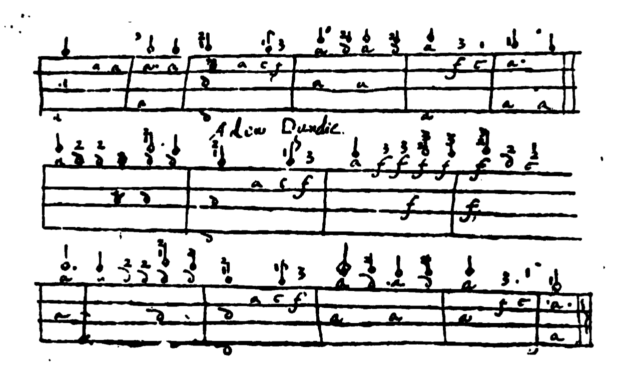
Deshalb sind die vorhandenen Quellen mit um so grösserer Freude zu begrüssen.

Eine dieser Handschriften altschottischer Lieder gehörte der Familie Skene von Curriehill und Hallyards in der Grafschaft Midlothian. Die Sammlung wurde durch oder für John Skene angefertigt und durch dessen Gross-gross-enkelin, Miss Elizabeth Skene, das letzte direkte Familienglied, ungefähr um das Jahr 1818 der Fakultät der Advokaten in Edinburgh übergeben.

Sie enthält kein Datum; doch schliesst man aus dem Papier und der Handschrift, dass der erste Teil zwischen 1615 und 1620 geschrieben sein mag, dass aber der sechste Teil noch älteren Datums ist.

John Skene starb im Jahre 1644. Wenn also, wie man durch Vergleichung der Handschriften geschlossen hat, die in Frage stehende Sammlung von ihm selbst herrührt, so gehören die Lieder der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Auf jeden Fall waren sie zu dieser Zeit in seinem Besitz.





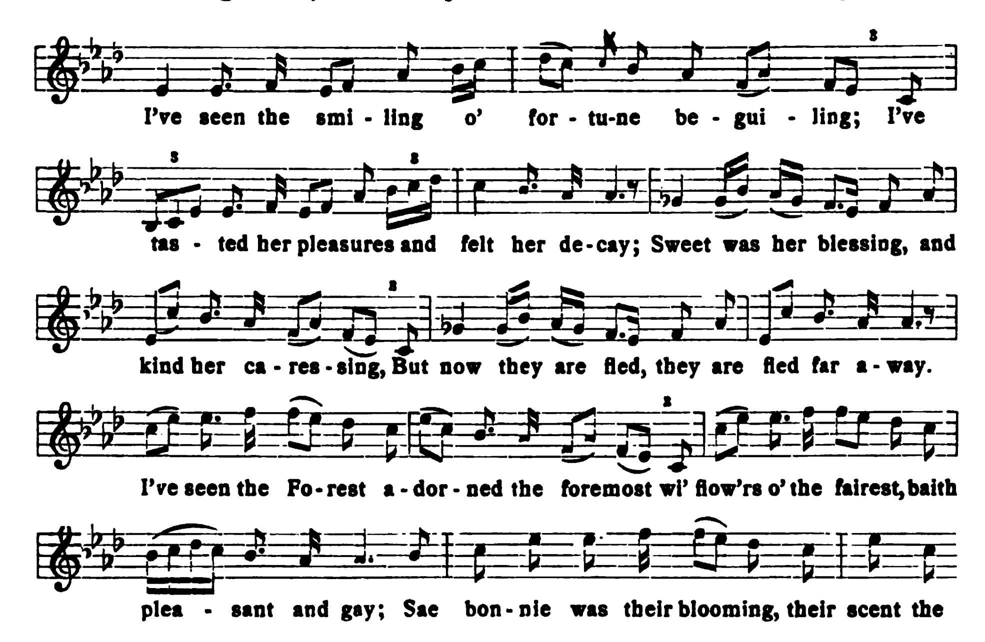
Wie aus obigem Faksimile zweier Lieder dieser Handschrift ersichtlich, sind sie in Tabulatur notiert, wie es zu damaliger Zeit die Notenschrift der Laute und lautenähnlichen Instrumente erheischte. Die vier Linien entsprechen den vier Saiten des Instrumentes, und über jeder Linie stehen in Buchstaben die Namen der darzustellenden Noten, so zwar, dass die Buchstaben a, b, c usw. nicht die Noten der diatonischen, sondern der chromatischen Tonleiter bezeichnen, wobei man bei jeder Saite mit a anfing. Demnach bezeichnet a stets die jeweilige leere Saite, b den ersten folgenden Halbton, c den nächsten Halbton usw.

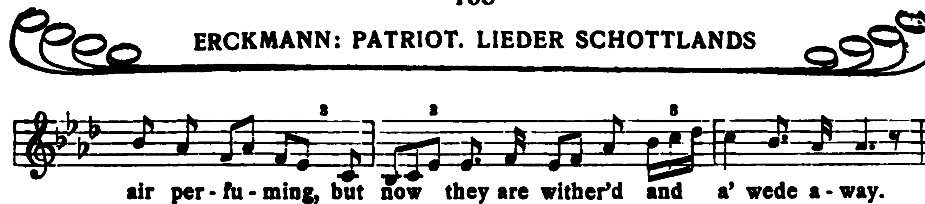
Die Mandora, eine Art Laute, für welche die Lieder der Skene-Handschrift aufgeschrieben wurden, besass wahrscheinlich mehr als vier Saiten, denn hier und da findet man Buchstaben unter den vier Linien, die jedenfalls auf die fünfte Saite Bezug nahmen.

Die Länge der Notenwerte werden, wie bei der jetzt gebräuchlichen Notenschrift, durch verschiedene Noten ausgedrückt, und diese stehen immer über der vierten Linie.

Die andere Lesart der „Blumen des Waldes" stammt von Mrs. Cockburn von Ormiston (1710 oder 1712—1794). Sie, wie auch die Melodie, ist eine ins Breite gezogene Variation und als solche dem Original in keiner Weise ebenbürtig. Merkwürdigerweise ist die ältere Form dem schottischen Volk nicht bekannt. Weder die eine noch die andere finden einen Platz in den Programmen schottischer Konzerte; und während John Greig beide Lieder in seinem sechsbändigen Werk Scots Minstrelsie bringt, lässt Alfred Moffat eigentümlicherweise die ältere Form in seinem herrlichen, poetischen Sammelwerk: The Minstrelsie of Scotland aus.

Es erübrigt noch, eine Strophe der neueren Lesart beizufügen:





Die Lieder, die zunächst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, knüpfen sich an die Geschichte der Jakobiten. Wir wollen diese blutigen, aber für die schottische Lyrik so fruchtbaren Ereignisse mit leichter Hand skizzieren.

Nach dem Tode Karls II. (1683) bestieg im Jahre 1685 Jakob II. den Thron Englands. Seine Anhänger nannten sich die Jakobiten. Er war in vielen Dingen ein heller Kopf; aber dem Lande stand er hartnäckig und hartherzig gegenüber. Zwei Faktoren liessen ihn das Vertrauen der Bevölkerung und des englischen Thrones verlustig gehen: seine Voreingenommenheit für die katholische Kirche und seine Verstocktheit, das Volk nach ganz bestimmten Grundsätzen zu regieren. Von „König von Gottes Gnaden", von „passivem Gehorsam" — Ideen, die Karl I. Krone und Leben kosteten — wollte das Volk nichts wissen. Dieser Kampf zwischen Volk und König hatte nun schon 500 Jahre gedauert. Unter Jakob II. kam er zu Ende und Grossbritannien erhielt jene konstitutionelle Freiheit, die es zu dem machte, was es heute ist.

Jakob II. musste fliehen und der protestantische Wilhelm III. von Oranien bestieg im Jahre 1688 den englischen Thron. Der Regierungswechsel war in England ziemlich ruhig verlaufen. In Irland und Schottland brachen Aufstände los, und unter der Anführung des Vize-Grafen Dundee (des unter diesem Namen geadelten, grausamen Graham von Claverhouse) wurden die Truppen Wilhelms III. bei Killiecrankie, 26 Meilen nordwestlich von Perth, besiegt. Die Schotten konnten aus diesem Sieg allerdings keinen Vorteil ziehen, denn ihr Führer war im Augenblick des Sieges gefallen. Englische Truppen besetzten Schottland, und zwei Monate nach der Schlacht von Killiecrankie wurden die Hochländer bei Dunkeld besiegt und jeder jakobitische Widerstand vorläufig gebrochen.

Die Flucht Jakobs II. und die ihr folgenden Ereignisse bilden den Grundstock einer ganzen Reihe patriotischer Lieder. Durch viele von ihnen zieht sich eine tiefe Sehnsucht nach dem abwesenden König und eine rührende Hingebung alles dessen, was man liebt — Eigenschaften, die einer besseren Sache und Person würdig gewesen wären.

Robert Burns bringt diese Gefühle in folgendem Gedicht zum Ausdruck:

Friede gibt's nimmer, bis Jamie[1]) kehrt zurück.

(„By yon castle wa'.")

Am Schlosswalle dort, als der Tag neigt' zur Ruh,
Da hört' dem Gesang eines Greises ich zu.
Beim Singen trübten die Tränen den Blick,
Ach, nimmer gibt's Friede, bis Jamie kehrt zurück.

Die Kirch' ist gestürzet, der Staat nah dem Fall;
Unterdrückung, Betrug und Mord überall.
Mag alles nun drauf geh'n, der Staat Stück für Stück,
Doch Friede gibt's nimmer, bis Jamie kehrt zurück.

---

[1]) Jamie, Kosename für James, Jakob.

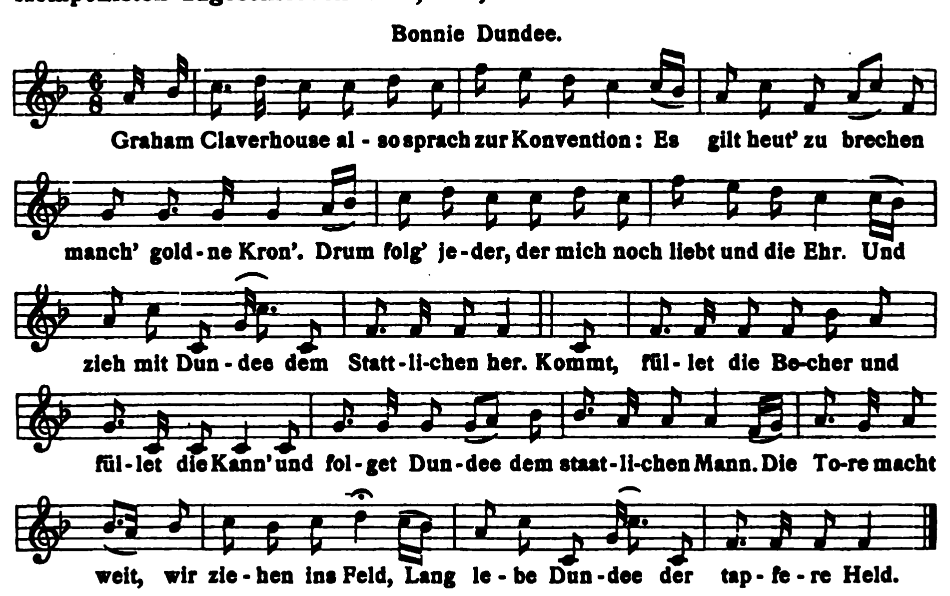
Ich lehrt' sieben Söhne, zu ziehen das Schwert.
Nun wein' ich, sie ruhen in kühler Erd.
Der Mutter brach's Herz, denn fort ist ihr Glück,
Doch Friede gibt's nimmer, bis Jamie kehrt zurück.

Zur Last ist das Leben, die Freud' ist gefloh'n;
Meine Söhne verlor ich und er seine Kron'.
Doch sing ich dasselbe, bis trübe mein Blick:
Friede gibt's nimmer, bis Jamie kehrt zurück.

Das Lied wird zu folgender Melodie gesungen:



Walter Scott hat dem Schottenführer Claverhouse in seinem Drama „The Doom of Devorgoil" (1830) mit folgendem Lied ein Denkmal gesetzt.[1]) Die Melodie, die in „Lyric Gems of Scotland" (1856) einem unbekannten Komponisten zugeschrieben wird, ist jedenfalls modern:



[1]) Am Anfang des vergangenen Jahrhunderts behaupteten die Whigs, dass Scott, indem er aus dem blutdürstigen, politischen Raufbold einen Helden machte, sein Genie prostituiert hätte.

Dundee auf dem Schlachtross die Strasse reit't hinauf,
Die Glocken tönen rückwärts,[1]) das Volk strömt zu Hauf.
Doch der Provost[2]) im stillen denkt: Lauft ihr nur zu;
Vor dem Teufel Dundee haben endlich wir Ruh!
Chor: Kommt, füllet die Becher usw.

Es gibt Hügel hinter Pentland und Länder überm Forth;
Wenn auch Herren im Süden, gibt es Führer im Nord.
Und dreimaldreitausend tapfere Streiter gibt's hie,
Die rufen: Hurra für den schönen Dundee.
Chor: Kommt, füllet die Becher usw.

Wohlauf zu den Bergen, dem luft'gen Revier,
Beim Tyrannen nicht wohn' ich, viel lieber beim Tier,
Nun zittere, Whig, für die Deinen und dich,
Wir kehren zurücke, meine Jungen und ich.
Chor: Kommt, füllet die Becher usw.

Die nächsten Aufstände der Jakobiten fallen in das Jahr 1715.

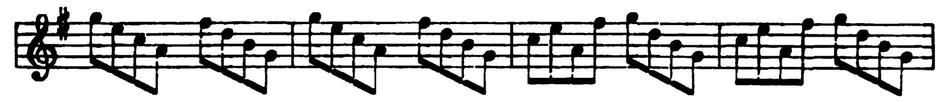
Der im Jahre 1714 eingetretene Tod der Königin Anna von England war die nächste Veranlassung, dass sich die Jacobiten zusammenrotteten, um ihrem Chevalier, Jakob Stuart, Sohn Jakobs II., auf den Thron zu helfen. Dieser hatte in Schottland wie im westlichen England mächtige Anhänger; der Tod der Königin Anna kam aber so unerwartet, dass ihre Pläne nicht zur Ausführung reif waren, und Georg I. von Hannover (dessen Tochter Sophie Dorothea den Preussenkönig Friedrich den Grossen heiratete) bestieg den Thron von England.

Aufstände in mehreren Städten erzeugten in den Jakobiten den Gedanken, dass sie nur zum Schwert zu greifen brauchten, um die gesamte Bevölkerung für ihre Ziele zu gewinnen. Sie fanden, dass sie sich geirrt hatten.

Graf Johann von Mar, den der König Georg bei seiner Landung in England beleidigt hatte, lud die benachbarten Adligen ein zu einer Jagd im Walde von Braemar. Die Fahne des Thronkandidaten wurde gehisst, Pläne geschmiedet, und in kurzer Zeit ein Heer von 10000 Mann gesammelt. Mit diesen Streitkräften marschierte er gegen den Herzog von Argyll, der, obgleich ein Schotte, die Partei des Königs Georg ergriffen hatte, und griff ihn bei Sheriffmuir in der Nähe von Stirling an. Die Schlacht fiel unentschieden aus.[3])

---

[1]) Da sich in den grösseren englischen Kirchen Glockenspiele befinden, so werden die Glocken nach bestimmten Tongängen angeschlagen. Das nennt man „ringing the changes". Hier sind einige dieser Tongänge:



Wenn diese Tonreihen rückwärts gespielt wurden, bedeutete es Sturm.

[2]) Provost ist der Bürgermeister einer Stadt.

[3]) Diese Schlacht kitzelte die poetische Ader eines Zeitgenossen, und er schrieb:
„Einige sagen, dass wir gewannen,
Andere, dass sie gewannen,

Das Errichten der Standarte durch den Grafen Johann von Mar wird von Alexander Laing[1]) (1787—1857) in folgendem Liede besungen und einer alten Hochlandsmelodie angepasst:

Die Fahne auf der Höh' von Mar.
(The Standard on the Braes o'Mar.)

Die Fahne auf der Höh' von Mar
Strömt lustig in dem Winde.
Der Pfeifer bläst vom Lochnagar,
Bläst laut und bläst gelinde.
Die Hochländer aus Berg und Tal
Marschieren mutig allzumal,
Sind stark bewehrt,
Mit gleissend Schwert
Marschieren sie geschwinde.

Wer würd' nicht folgen unserm Fürst'?
Die Drummond und Glengary,
Macgregor, Murray, Rollo, Keith,
Panmure und tapferer Harry;
Macdonalds Stamm,
Clan Ranalds Stamm,
M'Kenzies Stamm,
Macgilvrays Stamm,
Strathallans Stamm
Die Tiefländer
O'Callander und Airlie?

Auf, Donald, auf, die Zeit verstreicht;
Hängs Sprechen an den Nagel,
Des Königs Glück steht auf dem Spiel,
Dem wir geschworen haben.
Wir ziehn hinaus
In Kriegesgraus,
Mit weh'ndem Plaid
Und blankem Schwert;
In Feindesreih'n
Wir dringen ein,
Den Buben zu verjagen.

Andere wieder, dass niemand gewann.
Aber eines weiss ich nur,
Dass bei Sheriffmuir
Eine Schlacht geschlagen wurde,
Und wir liefen, und sie liefen,
Und sie liefen, und wir liefen,
Und wir liefen, und sie liefen fort."

[1]) Alexander Laing, der Sohn eines Arbeiters, wurde am 14. Mai 1787 in Brechin geboren. Seine ganze Bildung erhielt er in früher Knabenzeit während zweier Winter. Im achten Jahre wurde er Hirtenknabe und verwendete die paar Kupfermünzen, die ihm hier und da zufielen, zum Ankaufen von Büchern, Papier, Tinte und Federn. Nach und nach wurde er Flachsarbeiter und später „Kaufmann" (!) in seinem Vaterstädtchen, in welcher Eigenschaft er sich im Laufe der Zeit so viel ersparte, dass er sich vom Geschäft zurückziehen konnte. Schon in der Jugend hatte er sich im Versemachen versucht und darin eine solche Übung erlangt, dass seine Geisteskinder in den Hauptsammlungen schottischer Lieder seiner Zeit (The Harp of Renfrewshire, The Harp of Caledonia, The Scottish Minstrel, The Book of Scottish Song und „Whistle Binkie") Aufnahme fanden. Im Jahre 1846 veröffentlichte er unter dem Titel „Wayside Flowers" eine Gesamtausgabe seiner Lieder und Gedichte, die im Jahre 1850 in 2. Auflage erschienen.

Die Melodie ist wie folgt:

The Standard on the Braes o'Mar.



Eine echt schottische Dudelsacksatmosphäre, die durch eine Begleitung des zweiten und vierten Taktes durch den F-dur Akkord noch verstärkt wird, ruht auf dem von James Hogg [1]) zum erstenmal in seinen „Jacobite Relics of Scotland" (1819) veröffentlichten Lied „Will ye gang to Sherramuir." [2])

Text und Melodie lauten so:

„Wollt Ihr geh'n nach Sherramuir,
Kühner John von Innisture,
Dort zu seh'n den edlen Mar,
Seine Hochlandssprossen?
Alle Treuen aus dem Nord,
Angus, Huntly und Seaforth
Stürmen vorwärts nach dem Forth
Auf den Hochlandsrossen.
Chor: Wollt Ihr geh'n nach Sherramuir,
Kühner John von Innisture,
Dort zu seh'n den edlen Mar,
Seine Hochlandssprossen?

Dort siehst du der Fahnen viel,
Dort hörst du der Pfeifen Spiel,
Dort zeigt die Trompet' das Ziel,
Wo Kanonen sprechen.
Da find'st du den Stamm M'Craw;[3])
Camerons sind, Clanronalds da;
Alle stürmen mit Hurra
Auf den Feind, den Frechen.
Chor: Wollt Ihr geh'n usw.

---

[1]) James Hogg oder der Ettrick Hirte, wie man ihn gewöhnlich nennt, wurde als Sohn eines Hirten im Jahre 1770 in einer Hütte am Ufer des Ettrick in Selkirkshire geboren. Nach seiner Schulzeit wurde auch er Hirte. In dieser Eigenschaft kaufte er sich mit etwas gespartem Gelde eine Geige und übte fleissig in einem Stall. Da soll ein Dorfgeiger, der sich nicht wenig auf seine Geschicklichkeit im Geigen einbildete, des Abends vorbeigekommen und in grösster Angst davongelaufen sein, als er hörte, wie seine eigenen Tänze von einem unsichtbaren Geiger in haarsträubendster Weise vorgetragen wurden. James Hogg las viel, versuchte sich in der Dichtkunst und veröffentlichte sein erstes Werk: Scottish Pastorals, Poems and Songs. Er wurde mit Walter Scott befreundet und erhielt von diesem vielen Rat und Beistand. Später beschäftigte er sich in Edinburgh mit literarischen Arbeiten. Sein Hauptwerk ist „The Queens Wake" (Die Wache der Königin).

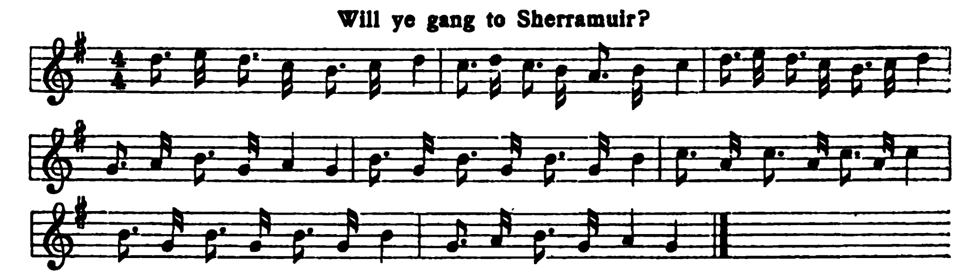
[2]) Sheriffmuir, nach schottischer Aussprache Sherramuir.

[3]) M'Craw, Abkürzung für Mac Craw, Sohn des Craw.

Edle Whigs sind aufgestellt
Reihenweise auf das Feld;
Grüne Bursch', manch grauen Held'
Wirst du versammelt finden.
Beinkleider mit Rissen drin;[1])
Saure Milch,[2]) verzerrte Mien',
Psalmbuch, Bussebank zum Knien,
Werden nun verschwinden.
Chor: Wollt Ihr geh'n usw.

Wollt Ihr geh'n nach Sherramuir,
Kühner John von Innisture?
Solch ein Tag und solche Stund'
Niemals sah der Nord, Mann.
Solche Dinge wird man seh'n
Und, wenn's manche recht versteh'n
Blüh'nde Winde werden weh'n,
Munter übern Forth, Mann.
Chor: Wollt Ihr geh'n usw.

Will ye gang to Sherramuir?



Einer der vielversprechendsten Aufstände fand in Northumberland statt, aber auch hier verhielt sich ein grosser Teil der Bevölkerung ruhig.

Die Aufständischen wurden bei Preston von den königlichen Truppen umzingelt und gezwungen, die Waffen niederzulegen. Die Führer wurden erschossen, enthauptet oder gehängt und viele Leute als Sklaven nach West-Indien verschifft.

Jakob Eduard hatte Frankreich verlassen, um persönlich seine Kandidatur auszufechten. Er kam zu spät. Da kehrte er nach Frankreich zurück und überliess seine Anhänger ihrem Schicksal.

Diese waren wütend, als sie sich auf diese Weise verlassen sahen. Sie kehrten mit Trauer in den Herzen zu ihren Tälern zurück, enttäuschte Männer. Den von dem Feinde Verschonten wurde unter der Bedingung verziehen, dass sie ihre Waffen niederlegen und ausliefern würden. Das letztere geschah auch, soweit es alte, unbrauchbare Waffen betraf; aber alles, was Wert hatte, wurde für eine zukünftige Gelegenheit verborgen. Überdies wurden im Jahre 1719 durch spanische Schiffe Tausende von Waffen ins Land eingeführt, die ebenfalls einer vorläufigen Ruhe in den schottischen Höhlen sich unterwerfen mussten.

Die Begeisterung, die durch die Revolution (pace Schottland!) 1715 entfacht war, trug reiche Früchte. Dichtkunst und Musik wetteiferten mit einander. Leider sind uns nur wenige dieser echt jakobitischen, lyrischen Erzeugnisse erhalten geblieben. Was man jetzt als jakobitische Lieder singt und wert hält, sind zum weitaus grössten Teil moderne Erzeugnisse. Die Texte sind von Robert Burns, Walter Scott, Lady Nairne, James Hogg, Allan Cunningham, und die Melodieen sind entweder auch modern oder

[1]) Verhöhnung der feindlichen Uniform.

[2]) Das Wort Whig soll mit whey (Molken) gleichbedeutend sein, und man soll die Whigs wegen ihrer (angeblich) sauren Mienen so genannt haben.

Variationen älterer Melodieen. Daher kommt es, dass diese unter verschiedenen Namen auftreten; das war übrigens bei den echten jakobitischen Liedern auch der Fall und manche alte Melodie wurde dadurch vor dem Vergessenwerden gerettet.

Die Beschreibung der Schlacht von Killiecrankie im Jahre 1689 bietet in dieser Hinsicht eines der ältesten Beispiele. Das Gedicht, dem sogar die Ehre einer lateinischen Übersetzung[1]) zuteil wurde, wird zu einer gälischen Melodie gesungen. Mit „Scots wha ha'e" war es, wie wir gesehen haben, ähnlich.

Ein echt jakobitisches Erzeugnis ist das Lied: „When the king comes owre the water." Der Text wird Lady Keith (um 1745)[2]) zugeschrieben und lautet also:

„Ich sitz' betrübt in dem kleinen Haus
An dem Spinnrad und trockne die heissen Tränen;
Ich denk' zurück an die alte, alte Zeit,
Und es schleicht in mein Herz ein bittres Sehnen.
Nicht Schmeichelei, nicht Kriecherei
Dem Fremden, der voll Lug und Tücke.
Doch ich stimm' an ein fröhlich Lied
Am Tag, mein König kommt zurücke.

Ich hab' gesehn die alte Zeit;
Die Zeit des Stolzes und der Ehren.
Die Stuarts waren die Fürsten dann;
Von Whig und Tory[3]) nichts zu hören.
Wenn auch mein Haar nun dünn und grau,
Die Hände greifen nun zur Krücke,
Was macht's, ich singe wie zuvor
Am Tag, mein König kommt zurücke.

O lebt ich doch bis zu dem Tag,
Für den ich bet' auf meinen Knieen;
Ich stellt' den Rocken schnell beiseit;
Mein traurig Herz würd' fröhlich blühen.
Denn Einer, eben namenlos,
Kommt her, zu füllen eine Lücke.
Ich leg dann an mein Brautgewand
Am Tag, mein König kommt zurücke.

Ein Fluch dem dummen, blöden Whig;
Dem faden, niedrigen Betrüger,
Mit schwarzem Herzen, scheelem Blick,
Dem Gotteslästrer, feigen Lügner.
Meine Eltern waren von hohem Stand,
Ohn' Falschheit, Bosheit, ohne Tücke,
Und Lady Keith werd' ich dann sein,
Am Tag, mein König kommt zurücke.

---

[1]) Grahamius notabilis coegerat Montanos
Qui clypeis et gladiis fugarunt Anglicanos,
Fugerant Vallicolae atque Puritani
Cacavere Batavi et Cameroniani.

[2]) Lady Keith Marischall war die Mutter des berühmten Marshal Keith, eines bei Friedrich dem Grossen sehr wohl angeschriebenen Offiziers.

[3]) Whig und Tory waren ursprünglich Spitznamen. Das Wort Whig ist abgeleitet von Whiggam-more, einer Korruption des keltischen Ugham-more (ugham, Packsattel). Die aufständischen schottischen Kovenanter nannte man Packsattel-Diebe, weil sie ihre Beute in den Packsätteln verbargen. Der Marquis von Huntly sammelte einige dieser Rebellen, um mit ihrer Hilfe gewisse Regierungsbeschlüsse zu erzwingen. In den letzten 20 Jahren des 17. Jahrhunderts nannte man alle Gegner der Regierung Whiggamors oder kurz Whigs. Unter Tory (irisch: tornighim, plötzlich überfallen) verstand man zuerst eine Truppe irischer Verbannter, die in sumpfigen Gegenden wohnten. Dann wurde er auf die Anhänger James' übertragen. Hume

Die Melodie, die jetzt als „Lady Keith's Lament" bekannt ist, lautet:

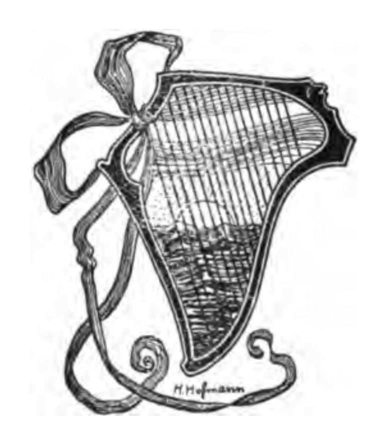
Am Tag, mein König kommt zurücke.

Moderato.



definiert einen Whig als einen „Liebhaber der Freiheit, doch ohne Monarchie aufzugeben und Anhänger der britischen Königslinie" — einen Tory als einen „Liebhaber der Monarchie, ohne die Freiheit aufzugeben und Anhänger der Stuart-Dynastie" — einen Jakobiten als einen „Tory ohne Achtung für die Landesverfassung, der aber entweder ein eifriger Verfechter absoluter Monarchie oder wenigstens geneigt ist, unsre Freiheiten zu opfern, um der von ihm bevorzugten Familie die Thronnachfolge zu verschaffen".

Schluss folgt





> Was ist das Leben ohne Musik'—
> ein trauriges Nichts?
>
> Söhle, Der heilige Gral.

Es hat unter den deutschen Dichtern nicht viele gegeben, denen Ausübung oder Genuss der Musik zur vollen Befriedigung ihres geistigen Strebens notwendig, denen Musik ein Lebensbedürfnis gewesen wäre. Von den beiden grössten unter ihnen ist zu sagen, dass sie ein innerliches Verhältnis zur Musik wohl nicht hatten. Und jene grosse literarische Bewegung, die den von ihnen gegebenen mächtigen Anstoss fortpflanzend weiterbildete, die Romantik, zählt unter ihren Anhängern wenige, die der Musik Verständnis oder gar Begeisterung entgegenbrachten. Nur der früh verstorbene Wackenroder, Tiecks Jugendfreund, hat ein intimes Verhältnis zur Musik, wie seine schönen, erfreulicherweise wieder neu gedruckten „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" beweisen. Dann ist einer namentlich zu nennen, der Musiker und Dichter in gleichem Masse war, der geniale E. T. A. Hoffmann. „Musiker", nicht nach dem gemessen, was er komponiert, sondern nach dem, was er von Musik verstanden hat, nicht als Schaffender, sondern als feinfühlend Nachschaffender. In dieser Gabe liebevoller Einfühlung, hingebender Ausdeutung der Meisterwerke Glucks, Beethovens ist er nicht erreicht worden.

Es scheint, dass unter zeitgenössischen Schriftstellern diese Begabung und Kunst wieder auflebe, und es scheint, als sei Wagner der Zauberer, dessen nervenstachelndes Werk die Gabe wieder erweckt hat. Aus dem Grenzgebiet der Musikdeutung könnte bald eine neue literarische Provinz werden. Denn über ein leidenschaftliches, doch wesentlich passives Wohlgefallen an der Musik hinaus treibt einzelne jetzt die Erkenntnis, dass ein Stück des eigenen Wesens in den Tönen beschlossen liege, dass nur ein Leben in ihnen Sättigung bringen könne, treibt sie als Diener des Worts, mit den Mitteln der Sprache die offenbarenden Wirkungen der Musik darzustellen. Das ist etwas anderes, denn gelegentliches Wohlgefallen an einzelnen Erzeugnissen der Musik, die als Reflexe gewisser oft gehabter Stimmungen, als treffender Ausdruck augenblicklicher Erregungen geliebt

werden: so mag Liliencrons Stellung zur Musik sein, wie alles an und von diesem Manne kräftig persönlich. Wir meinen aber ein tiefer ruhendes Bedürfnis, einen umfassenderen Versuch seiner Befriedigung beobachtet zu haben. Im Innersten erschüttert durch Wagners faszinierende Musik ist ihr musikalisch-künstlerischer Organismus durch die heftige Reizung an einer Stelle überhaupt empfindlich geworden; nun suchten sie das Neuempfundene im Wortkunstwerk den Sinnen der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Thomas Mann und Karl Söhle, die wir auf diesem Wege wandeln sehen, sind in allem sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Menschen und Dichter. Die beiden in nichts anderm zu vergleichenden veranlasst und berechtigt ebenso nur das eine zusammen zu nennen, dass beide musikalisch reizbare und erregte Naturen sind. Doch auch an diesem Berührungspunkt zeigt sich die verschiedene Art. Söhle[1]) ist mehr der Mann volkstümlich-sinniger, ja kirchlich-inniger Vertiefung; Mann der Sensible, ekstatischen Regungen stärker zugetan. Jenen erquicken neben Bach, dem Helden seines anmutigsten und gelungensten Werkes,[2]) die „Meistersinger", ergreift der „Parsifal", diesen berauscht der „Tristan". Den bescheidnen, aufrichtig-herzlichen Schilderer[3]) der Lüneburger Heide, der Kleinstädte Strulleborn und Hankensbüttel befreiten gütige Hände einst vom schulmeisterlichen Joche, dessen Spuren doch nicht ganz mehr zu tilgen waren: seine derberen Farbentöne sind oft mit einer belehrenden Absichtlichkeit, fast aufdringlich hingesetzt, für ein Publikum mit robusten Nerven. Halbtöne und gedämpftes Licht zieht Mann vor, die Unendlichkeit der Nuancen lockt den Lübecker Patriziersprössling, den Erben überfeinerter Generationen. Bei weitem kein Zärtling, dieser monumentale Darsteller des „Verfalls einer Familie",[4]) doch für die starken und gegensätzlichen Farben des rücksichtslos abstufenden Lebens empfindlich genug, um ihre wahrhaften und sichern Andeutungen mit den kostbaren Schleiern edler Reflexion bedecken zu können. Seine Liebe gehört den unbekümmert und leicht das Leben geniessenden Blonden und Blauäugigen, wenn er selbst gleich, der blasse Hellseher der Gefühle, der Lust am Wort und an der Form sich ergeben hat, jener Macht, die ihm mit Tonio Kröger „als die erhabenste auf Erden erscheint, zu deren Dienst er sich berufen fühlt, der Macht des Geistes und des Wortes, die lächelnd über dem unbewussten und stummen Leben thront".[5])

[1]) „Die Musik" brachte in ihrem ersten Jahrgang Heft 8 (S. 655) ein musikalisches Kulturbild von Karl Söhle: Der grosse Präzedenz-Streit.

[2]) Sebastian Bach in Arnstadt. Berlin, B. Behrs Verlag.

[3]) Zwei Bände „Musikantengeschichten"; deren erster nunmehr und verdientermassen schon in zweiter Auflage. Im gleichen Verlage.

[4]) Die Buddenbrooks. Berlin, S. Fischer.

[5]) Siehe den 1903 bei Fischer erschienenen Novellenband „Tristan".

Beide sind ausgezeichnete Beobachter, wenn auch der Epiker an Reichtum und Vertiefung seines Weltbildes nach seinem Wesen wie nach seinem Schicksal dem Genremaler überlegen ist. Aber beide verarbeiten das Gesehene und Erlebte ihren Naturen entsprechend grundverschieden. Der mehr naive Söhle labt sich, manchmal mit gutmütigem Spott und Ironie, an der beschaulichen Mannigfaltigkeit kleinstädtischer Typen, am Leben und Treiben friedlicher Sonderexistenzen. Der mehr reflektorische, erkenntnisgierige Mann, hungernd nach dem Wissen über den Zusammenhang der Dinge sucht sie so viel er kann, zu erfassen, um sie dann, vor sich hingestellt, mit scharfen Fragen anzugehen. Er wünschte wohl, dass sie dem leicht zu rührenden Herzen ferner blieben, um der notwendigen Klarheit des Erkennens willen. Nicht immer wollen sie sich fügen.

In analoger Weise verschieden verhalten sich die beiden gegenüber der Musik, sobald sie sich von ihr ergriffen und den Trieb in sich fühlen, von dieser ergreifenden Wirkung Zeugnis abzulegen. Während der eine ohne Rückhalt dem Strom der Gefühle überlassen in den Gestaltungen seiner erregten Einbildungskraft schwelgt, betrachtet, prüft der andere zunächst die Vorgänge, die in jener Musik als einem organischen Gebilde sich abspielen, von ihnen dann, Symbolen gleichsam stürmender oder beruhigter Leidenschaft, der Sehnsucht, der Begeisterung, wird er hingerissen. Mann bewahrt auch hier, auch in der Ekstase innigen Genusses, den Standpunkt des Objektiven. Söhle folgt mit Inbrunst dem himmelwärts gerichteten Flug seiner Phantasie, der die Musik nur die Schwingen löste. Das grosse Problem des Gegensatzes der reflektierenden und der naiven Welterfassung wird hier lebendig, zusammengedrängt in die Aufgabe, Wirkungen der Musik zu beschreiben.

Wenn Söhle den ersten Satz der „Eroica" hört, „regt seine Phantasie, wie ein Aar, ihre Schwingen, ins Unendliche und Ungemessene zu streben". In einer Bachschen Orgelfuge vernimmt er nach Sturm und Wettergraus sanfte, einschmeichelnde Klänge, und vor seiner entzückten Phantasie stehen Frühlingsbilder. Nun malt er sie sich aus, in reichen begeisterten Farben. „Das Christkindlein auf Mariä Schoss, von Himmelslicht umflossen, lächelt holdselig ihn an, winkt und nickt ihm freundlichen Gruss aus den friedevollen Harmonieen" der F-dur Pastorale Bachs. Den grossen Triller am Schluss der gewaltigen C-dur Fuge sieht er über die Akkorde langhin sich dehnen, „als gelte es zu überspannen den Himmel von einem Ende bis zum andern". Oder eine Stelle der „Eroica" gibt ihm die Vision „glutvollen Nordlichtscheins purpurner Gottesmajestät". Und nun strömt seine trunkene Einbildungskraft über von Bildern: „Flammende Wolken, zuckende Strahlen, gewaltiges Brausen, Krachen, Bersten, tausend Regenbogen, inmitten sich kreuzend, ein herrlicher Kuppeldom . . ." Die

„glitzernden Geigenharpeggien“ in der Einleitung des „Parsifal“ erzeugen seiner heilig ergriffenen Seele den Eindruck „seraphischen Flimmerns“. Wenn er das Grals-Motiv vernimmt, so erscheint es ihm, mild verklärt, wie „getaucht in Strahlen urewigen Lichtes“.

Mann krystallisiert sich die Musik als ein Ereignis, ein Gestaltungsvorgang, dessen Bewegung er beobachtet. Er möchte die inneren treibenden Kräfte erforschen; dem Krystall, der sich vor seinen schauenden Sinnen bildet, ins Herz blicken. Dann jauchzt und erschauert er mitfühlend mit den Schlägen des befreundeten Herzens. Ihm stellt sich ein kleines Thema, das aus einer einzigen Auflösung besteht, dar als ein „sehnsüchtiges und schmerzliches Hinsinken von einer Tonart in die andere“. Er erlebt mit, wie heftige Synkopen „von hastigen Triolen ratlos zusammengedrängt“ werden. „Ungeheurer Aufruhr, wild erregte Geschäftigkeit“. Er durchschaut eine kecke Improvisation, dass ihr Innerstes voll verzweifelten Übermuts ist. Er empfindet von dem „beinahe ruchlosen plötzlichen Pianissimo“ in Isoldes Liebestod, dass es „wie ein Entgleiten des Bodens unter den Füssen und wie ein Versinken in sublime Begierde“ sei. Er sieht „die Flut der empordrängenden Kakophonieen“ sich über ein Thema herstürzen, sich zusammenballen, vorwärtswälzen, zurückweichen „und wieder einem unaussprechlichen Ziel entgegenringen, das kommen muss“. Er durchkostet diese „Kämpfe der Sehnsucht“ und dann die Wonne der Lösung, der Erfüllung, der vollkommenen Befriedigung. Wenn statt eines erwarteten Überganges der Melodie von Cis- nach Fis-dur durch eine geniale, jähe Wendung die Tonart nach F-dur umschlägt, ist ihm das „eine vollkommen verblüffende Überrumpelung“, die er mit den Tönen vereint erlebt, „eine Enthüllung, eine in ihrer Plötzlichkeit fast grausame Entschleierung, ein Vorhang, der zerreisst“. Wenn er das Vorspiel zum „Tristan“ hört, ist es ihm eine Offenbarung, eine berauschende Offenbarung: „O chromatisch empordrängendes Entzücken der metaphysischen Erkenntnis! — — hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermesslichen!“ —

Beider Dichter Art ist echt, beider Bemühen aufrichtig. Nur der Schatten ihres Wesens konnte flüchtig unsern Blicken vorüberziehen, — es kam darauf an, sie als typische, nicht die einzigen, Vertreter einer fruchtbaren Tendenz der gegenwärtigen Dichtung zu zeichnen. Mag man auch zugeben, dass jeder Versuch, dem tiefsten Fühlen, das Musik im eignen Wesen aufwühlt, durch Wortbeschreibung nahe zu kommen, sich bescheiden müsse Surrogat zu bleiben, so liegt in solchen Bemühungen, vom Reizenden des Dichterischen abgesehen, ein hoher Wert in Rücksicht auf das Publikum: indem diese Andeutungen und Ahnungen die Begierde, gleicher Lust teilhaft zu werden, wecken, regen sie an und weisen den Weg für ein individuelles und vertieftes Verständnis grosser Tonschöpfungen.



BÜCHER

205. **Hugo Riemann:** Anleitung zum Generalbass-Spielen. (Illustr. Katechismen Bd. 10) 2. Aufl. Verlag: Max Hesse, Leipzig 1903.

Unter den trefflichen „Katechismen" des berühmten Verfassers ist dieser einer der unentbehrlichsten für alle ernsteren Interessenten der Musiktheorie. Es ist ein untrügliches und recht trauriges Zeichen der Verflachung in fachmännischen wie in dilettierenden Kreisen, wenn ein Werkchen von so eminenter Nützlichkeit dabei knapp gehalten und wohlfeil, zwölf Jahre brauchte, bis die 3000 Exemplare der ersten Auflage verkauft waren. Dabei gehen viel teurere Monstra, in denen der Schüler unter unendlichem Schwulst kaum je einen wahren, d. h. für die Praxis brauchbaren Satz findet, immer noch flott ab. Wie lange muss ein grosser Mann in Deutschland tot sein, um auch nur einigermassen zur verdienten Würdigung und Wirkung zu kommen! In seinen Katechismen vermeidet Riemann mit vielem Takte nach Möglichkeit alles, was ausschliesslicher seinem Privatsystem angehört; in diesem hier schöpft er ganz besonders aus der enormen Fülle seiner musiktheoretischen Intelligenz und Erfahrung, es wiegt eine ungemessene Anzahl von Durchschnittserzeugnissen auf diesem Gebiete auf. Gerade in seiner Heimat Leipzig, wo an leitender Stelle der Generalbass etwas recht Unbeliebtes ist, dürfte das Büchlein vielleicht Anregungen für die Detailausführung altklassischer Instrumentalwerke geben. Max Steinitzer.

206. **Walter Pauli:** Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Verlag: E. Eberling, Berlin.

Das Buch ist eine streng wissenschaftlich gehaltene Untersuchung über das Leben und Schaffen des alten Liedermeisters. Es stellt die erste zuverlässige und ausführliche Biographie desselben dar. Reichardt erscheint nach der Arbeit des Verfassers in vielfach neuer und vorteilhafterer Beleuchtung. Es werden die Vorzüge dieses eigenartigen, vielseitigen Mannes treffend hervorgehoben, ohne dass daraus eitle Lobrednereien entstehen. Paulis Urteil scheint überall durch emsiges Quellenstudium belegt und begründet. Den grösseren Teil des Buches nimmt das Biographische in Anspruch. Wir erfahren hier auch mancherlei Interessantes über das Musikleben Berlins. Der kürzere musikalische Teil bringt eine gedrängte Charakteristik von Reichardts Liedern und sucht sein Verhältnis zu seinen Zeitgenossen und Nachfolgern zu präzisieren. Alles in allem eine für die Musikforschung recht verdienstliche Arbeit.

Dr. G. Münzer.

207. **Frau Doktor Krause:** Rhythmische Übungen unter Anwendung der verkörperten Noten als Anschauungsmittel für den Gesang- und Klavierunterricht. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1903.

Die Verfasserin steht auf dem durchaus gerechtfertigten Standpunkt, den Anschauungs-Unterricht auch in den Musik-Elementar-Unterricht hineinzutragen. Das Arbeiten der Anfänger, — soweit es Kinder sind — mit Notenzeichentypen aus Blech oder Karton, die im Anschluss an den Unterricht vom Schüler selbst an einer eigens dazu hergerichteten Tafel in einem [Liniensystem von grossen Dimensionen

befestigt werden, scheint deshalb ein recht glücklicher Gedanke zu sein. Ob jedoch diese verkörperten Typen die Hand des kundigen Lehrers zu ersetzen vermögen, der, wie ich glaube, ebenso anschaulich das richtige und daneben auch das Falsche und zwar, was mir wichtig erscheint: beides im Entstehen vorführen kann, möchte ich bezweifeln. Ausserdem halte ich es für das Richtigste, das Kind möglichst früh daran zu gewöhnen, sein Anschauungsmaterial durch eigenhändiges Nachzeichnen der Entstehung der Zeichen sich selbst zu schaffen. Immerhin können die verkörperten Noten ein gutes Hilfsmittel abgeben. Beachtenswerter erscheint mir der Versuch der Verfasserin, in systematisch korrekt durchgeführter Art und Weise das rhythmische Gefühl zu wecken bezw. zu schulen. Das planmässige Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten, die Wahl gerade des Liedes als Unterrichtsstoff und die Behutsamkeit, mit der die Verfasserin in ihrem Material fortschreitet, dürfte bei vielen, zumal schwach begabten Schülern, gute Erfolge erzielen. A. Pochhammer.

MUSIKALIEN

208. J. Philipp: Le Trille. Exercices, études et exemples. Verlag: Alphonse Leduc, Paris.

Die Frage der Trillerausbildung erledigt sich füglich von selbst. Der Triller ist eine so einfache und natürliche Sache und bei richtiger Einstellung des Motoriums, entsprechender Rundform der Hand und Gewichtsfall der notwendigen Masse durch eine leichte Schüttelbewegung so tadellos sauber und gleichmässig, in jeder Geschwindigkeit und jedem Stärkegrade derart leicht auszuführen, dass ein Üben und Spezialstudium fast überflüssig erscheint. Aber J. Philipp hat doch ein Gutes, das dieses Werk auszeichnet. Er gibt kein totes Übungsmaterial, sondern in aussergewöhnlich geschickter Weise eine progressive Zusammenstellung von Musterbeispielen aus den Kunstwerken selbst und damit eine Übersicht über die hauptsächlichsten Trillerformen von Czerny und Clementi, über Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt bis hinauf zu Alkan, Rubinstein, Grieg, Marie Jaell, Leschetizky, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Duvernoy, Martucci u. a. m. Das lässt sich hören; denn es spricht den Geist an und hat historischen Formen- und Kunstwert! Rud. M. Breithaupt.

209. Leo Blech: Sechs Stücke aus den Kleinigkeiten. op. 11. Für Pianoforte zweihändig. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Diese wenig interessierenden Musikstückchen noch besonders zweihändig herauszugeben, lag m. E. kein zwingender Grund vor, zum mindesten hätten sie dann etwas klangvoller gesetzt werden müssen.

210. Henry Paál: Zehn leichte Stücke für Pianoforte. op. 22. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Warum derartige minderwertige, noch unter dem Durchschnitt stehenden Klavierstücke der Öffentlichkeit übergeben werden, lässt sich schwer entscheiden, da doch dadurch weder für Kunst- noch Geschäftszwecke ein Vorteil entstehen kann. Mit Ausnahme von zwei Nummern (Gavotte à la Reine und Berceuse) ist selbst der Klaviersatz ungeschickt behandelt.

211. Ludwig Schytte: Scènes de Pantomimes pour Piano à deux mains. op. 128. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Vor ungefähr einem Jahrzehnt setzte man auf den jungen dänischen Komponisten Ludwig Schytte grosse Hoffnungen, zumal nachdem Moritz Rosenthal sein brillantes Klavierkonzert in cis-moll überall mit grösstem Erfolg vorgetragen hatte. Leider ging nichts davon in Erfüllung und gehört Schytte zu denen, die am Wege liegen geblieben

sind. Welche Gründe ihn in den Sumpf der Vielschreiberei getrieben haben, entzieht sich meiner Beurteilung, es lässt sich aber, und das ist die Hauptsache, mit Leichtigkeit feststellen, dass das op. 128 wie die meisten seiner letzten Kompositionen das Niveau der wenig vornehmen Unterhaltungsmusik in keiner Weise überschreitet.

212. **Edouard Schütt:** Deux Intermèdes pour Piano. op. 69. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Schütt ist als vornehmer und geistreicher Klavierkomponist bekannt; sein op. 69, aus einem Walzer und einer Humoreske zusammengesetzt, schliesst sich seinen früheren Veröffentlichungen würdig an. Karl Kämpf.

213. **Robert Fuchs:** Quartett No. 3 für 2 Violinen, Viola und Violoncell. op. 71. Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Wieder ein Beweis der Feinsinnigkeit des bekannten Komponisten, der, was ihm an Kraft und Leidenschaft fehlt, durch Lieblichkeit und Innigkeit seiner Themen und ausgezeichnete Arbeit ausgleicht. Ein überaus glücklicher Gedanke ist gleich das Hauptthema des ersten Satzes. Recht originell ist das pikante Scherzo, voller Anmut der langsame Satz, sehr lustig und famos zu spielen das Finale.

214. **H. Gotlieb-Noren:** Suite e-moll für Violine und Klavier. op. 16. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Gelegentlich der ersten Vorführung dieser Suite aus dem Manuskript habe ich schon (Die Musik Bd. 7, 155) auf dieses wertvolle Werk aufmerksam gemacht. Jetzt, wo ich es in Ruhe durchgenommen und selbst gespielt habe, finde ich mein früheres Urteil durchaus bestätigt. Freilich steckt viel schäumender Most darin, aber sicherlich ist es eine starke Talentprobe eines reichbegabten Komponisten. Viel Eigenartiges enthält das Präludium, sehr melodiös ist der Mittelsatz des Scherzo. Von Dvořák könnte das Finale, ein slawischer Tanz, recht gut herrühren. W. A.

215. **Max Reger:** Zwölf Madrigale für Männerchor bearbeitet. — Sechs Madrigale für gemischten Chor bearbeitet. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Max Reger, als Komponist von den einen zum Himmel erhoben, von den andern zur Hölle verdammt, tritt uns heute nur als Bearbeiter entgegen. Ein Dutzend Madrigale alter Meister für Männerchor, ein halbes Dutzend — z. T. dieselben — für gemischten Chor — zumeist schon von Wüllner, Widmann, Renner usw. auch bearbeitet, sind von Max Reger einzeln herausgegeben, mit den notwendigen Takt-, Tempo- und Vortragszeichen versehen und in die geeigneten Tonarten geschrieben worden. Gemischte Chorvereine, besonders Soloquartette, pflegen dieses herrliche Genre bereits in zunehmendem Masse; wenn unsre Männerchöre an den Hegarschen Bajazzosprüngen und Brambachschen Langweiligkeiten sich endlich einmal satt gesungen haben werden, wenn sie durch feinfühlende Musiker — nicht unmusikalische Feldwebel — in sorgsamer Pflege wesentlich höher erzogen sein werden, und dann musikalisch überhaupt ernst zu nehmen sind —, dann wollen sie an diese herrlichen Schätze früherer Zeiten gehen und — tief bereuen ihr früheres Tun und Treiben.

216. **S. de Lange:** Eines Königs Tränen. Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester. op. 86. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Eines Königs Tränen" ist für gemischte Chorvereine, die das grosse Oratorium noch nicht pflegen können, eine bemerkenswerte Novität. Dem solistischen Teile, Sopran, den breitesten Raum gebend, in seiner einfach fliessenden Melodik manchmal an Mendelssohn erinnernd, ist das Werk in knapper Form recht wirksam aufgebaut, für den Chor nicht schwer, in Ermangelung des Orchesters mit Klavier ganz gut aufführbar.

Hier werden, was bei neuen Werken selten, Ausführende und Zuhörende ihre Freude haben. Dass der Text ein biblischer ist, sei noch erwähnt. Fritz Baselt.

217. **W. Herrmann:** Vier Lieder. op. 60. — „Unter blühenden Linden." op. 61. Verlag: Eisolt & Rohkrämer, Berlin.

Es scheint vielfach die Ansicht verbreitet zu sein, dass zum Liederkomponieren ein gewisses technisches Können genügt. Wer sich die Lieder von W. Herrmann (nicht mit Hans Hermann zu verwechseln) durchsieht, wird trotz aller Melodik wenig Erfindung bemerken. A. Ritters Gedicht „Unter blühenden Linden" ist schon viel ansprechender komponiert worden.

218. **Tor Aulin:** Vier serbische Volkslieder. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Tor Aulin hat als Geiger nicht nur in seinem Heimatlande Schweden einen guten Namen, sein Ruhm als Komponist dürfte aber wohl noch nicht weiter gedrungen sein. — Die vier Lieder — nach Texten von J. L. Runeberg — sind erklärlicherweise im nordischen Charakter gehalten, was umsomehr zu verstehen ist, als es eine spezifisch serbische Musik ja nicht gibt. Was den Wert der Lieder anbetrifft, so kann man ihnen eigenartige Melodik und reizvolle Harmonik nachrühmen.

219. **Walther Miekley:** Fünf Lieder. op. 1. Verlag: Eisolt & Rohkrämer, Berlin.

Als Erstlingswerk kein übler Anfang. Die Lieder sind grösstenteils sang- und dankbar; „Dörpertanzweise" und „Das Glück" dürften wohl am meisten Anerkennung finden. Die Vertonung des sentimentalen Poems vom Grafen Strachwitz bezeugt gerade keine glückliche Auswahl in Liedertexten.

220. **Paul Frommer:** Lieder. op. 48 und 49. Verlag: Max Staegemann jun., Berlin.

Das so unrühmlich verstorbene Überbrettl hätte an Paul Frommer einen tüchtigen Mitarbeiter haben können; für die leichte Muse ist unbestreitbar Veranlagung vorhanden. Der Komponist wird aber hoffentlich keinen Anspruch darauf erheben, dass man die zwei Lieder ernsten Inhalts auch ernst nimmt. Richard Kursch.

221. **Ernst Flügel:** Fünfzehn Choralvorspiele für Orgel. op. 59. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

222. **Gustav Beckmann:** Zehn Choralbearbeitungen als Vor- und Nachspiele beim Gottesdienst zu gebrauchen. — Zwölf Vor- oder Nachspiele op. 6. Verlag: G. D. Baedecker, Essen.

Für den praktischen Gebrauch im Gottesdienst zu empfehlen.

Karl Straube.

223. **Friedrich Gernsheim:** Fünf Gedichte von Otto Julius Bierbaum, für eine Singstimme mit Pianoforte. op. 74. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Gr. Lichterfelde.

Wenn auch nicht gleichwertig an musikalischem Feingehalt, zeichnen sich diese Gesänge doch durch feinsinnige Anlehnung an den dichterischen Stoff und aparten Ausdruck an, die allerdings stets im Dienste eines vorsichtigen Konservativismus stehen. Die Eindrücke des Heftes steigern sich konsequent: „Abend" (No. 3) ist von ausserordentlicher Tiefe und Kraft der Stimmung getragen, und „Flieder" hielte ich für das Beste der Sammlung in seiner fein abgetönten Zartheit, wenn der zweistrophige musikalische Aufbau nicht der Dichtung so auffallend zuwiderliefe. Ein trotziges, sturmfrohes „Sturmlied" mit einem leider etwas trivial ausgefallenen „Abgesang" beschliesst den Zyklus, aus dem sich gut qualifizierte Sänger sicher manche Anregung holen werden. Hermann Teibler.



LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 5—7. — Die Fortsetzungen von A. Boutarel's Abhandlung „Werther" behandeln hauptsächlich die Oper von Massenet. Ausserdem veröffentlicht Julien Tiersot in seiner „Berlioziana" „Lettres et documents inédits sur le requiem de Berlioz". Gleichfalls Tiersöt hat der Artikel „Le musée Berlioz" zum Verfasser.

— No. 8. — Enthält die Fortsetzung der Artikel „Berlioziana" und „Le musée Berlioz" von Julien Tiersot.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 5—7. Sehr hübsch, knapp und voll des Interessanten, entwickelt sich die Untersuchung über „Die Trompete und ihre Bedeutung im Volksleben" von Bruno Garlepp weiter. Namentlich das über die Verwendung der Trompete bei den Römern und über den Trompeterstand während des Mittelalters Gesagte verdient das höchste Interesse; insbesondere die Tatsache, dass der Erzengel Gabriel von den Trompetern als ihr Schutzpatron angesehen wurde, dass ihm zur Ehren Trompeter-Festlichkeiten stattfanden und Kaiser Ferdinand II. sogar im Jahre 1623 eine Verordnung in bezug auf diese „Gabrieli-Feste" erliess. Der Verfasser tritt sodann mit Wärme für die ehrenvollere Verwendung der Trompete als Orchester-Instrument ein; er verweist auf die glänzenden Partieen der Trompete in Bachs H-moll Messe und im Tedeum von Händel und bedauert den Niedergang in der Anwendung der Trompete in späterer Zeit. Freudig begrüsst er zum Schluss seines Aufsatzes die von der Gegenwart zu erhoffende „Neuerweckung der Trompeterkunst". — Noch seien die „Erinnerungen an H. von Bülow" von Adele Hippius besonders hervorgehoben.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 3. — Der Aufsatz „Das Protestantische und Evangelische bei Händel und Bach" von Karl Glebe findet hier seine Fortsetzung. Der Verfasser führt aus, wie J. Seb. Bach nach Abstammung, Überzeugung und Charakter dem Protestantismus angehörte, er nennt Bach „in seiner tiefen Innerlichkeit, seinem allem äusseren Glanze abholden Wesen den grössten musikalischen Vertreter des Protestantismus überhaupt" und sagt von ihm des weiteren: „Sein Wesen ruhte auf dem Grunde inniger Frömmigkeit und vereinigte mit höchster künstlerischer Genialität eine geradezu rührende anspruchslose Schlichtheit. Seinen meisten Werken ist die Anziehungskraft äusseren Glanzes ganz fremd, er verschmäht schmeichelnden Klangreiz und sinnlichen Zauber; seine Schöpfungen bergen oft süssen Kern in rauher, bitterer Schale, bringen aber immer inneren, religiösen und sittlichen Gewinn. Nur wenige Stücke nehmen unmittelbar die Sinne gefangen; sonst ist seine Musik ernst und keusch, ja manchmal hart und herbe wie die protestantische Religion, die in der Welt des geistigen Gedankens und der sittlichen Überzeugung lebt . . . er trägt im Unterschied zu dem weltoffenen Händel jene tiefsinnige Seite Luthers an sich, die wir als eine wundersame Mischung von unaussprechlicher Wehmut und seligem Himmelsfrieden, von heiligem Ernst und kindlicher Fröhlichkeit kennen und evangelische Innerlichkeit nennen."

DER KLAVIERLEHRER (Berlin) 1904, No. 2. — Über „Das Studium der Musikgeschichte für den Lehrberuf" handelt Anna Morsch und betont mit Recht (nach Feststellung der leidigen Tatsache, dass dieser Zweig der musikalischen Ausbildung im Durchschnitt gegenwärtig allzusehr vernachlässigt werde), dass das Studium der Geschichte der Musik und ihrer einzelnen Gattungen unerlässlich sei für jeden, der den Beruf des Musiklehrers nicht im blossen technischen Drill erkenne, sondern in der musikalischen Erziehung. Der Lehrer muss selbst ein historisch geschultes Verständnis besitzen, wenn er andern Berater und Führer sein will.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 10. — Der Artikel „Musikästhetik" von Hermann Kesser gibt eine Übersicht über die Hauptsachen der musikästhetischen Denkarbeit des 19. Jahrhunderts; ausgehend von Kant, wird über Schelling, Hegel und Schopenhauer der Weg zu Hanslicks Auseinandersetzungen eingeschlagen. Oskar Grohe berichtet „Aus Hugo Wolfs Leben" und erzählt dabei von Wolfs Besuchen auf dem Lipperheideschen Schloss bei Brixlegg. Der Beginn eines Aufsatzes „Ein Kapitel zur Freiheit des musikalischen Vortrags" von Alfred Richter befasst sich mit der Konstruktion, dem Aufbau von Musikstücken. Ausserdem enthält das Heft die Artikel: „Die Prager Violin-Meisterschule des Professors Sevcik" von Rudolf Freih. Procházka und „Siegfried Wagners Oper ‚Der Kobold'" von Ferdinand Pfohl.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1904, No. 2. — Enthält ausser einem Nekrolog „Dr. Anton Werle" von Josef Pommer die Abhandlung „Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes" von L. Riemann und einen von Max Jentsch gesetzten „Lichtungsgesang der norwegischen Matrosen", wie ihn die Flygarn-Carlén in ihrem Roman „Der Jungfernturm" mitteilt und wie er auch in den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts von Reisenden gehört worden ist.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 8/9. — Besonders zu nennen sind die Artikel „Zur Biographie der Brüder Graun" von Karl Mennicke, „Neue jungfranzösische Kleinkunst" von Walter Niemann und „Ernest Chausson" von P. Landormy. Letzter betrauert Chausson's (1855—1899) jähen Tod als einen schweren Schlag für das neuere französische Kunstleben; Niemann tritt für die französische Klavier- und Gesangskunst ein, er findet sie keineswegs „äusserlich, exzentrisch, melodieenarm, kühl, ohne Herz und Gemüt", sondern findet in ihr „Charme, Esprit, entzückende Grazie und Eleganz" und lobt sie als eine besonders treffliche Stimmungskunst.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 8/9. — Bringt Beiträge „Zur Tantièmenfrage" und „Zur Aufführungsrechtfrage" von Georg Göhler, Carl Reinecke und andern. Unter dem Titel „Alte Gedanken in neuem Gewande" behandelt Paul Kürsteiner allgemeine musikalische und künstlerische Fragen; sehr schön ist namentlich, was er über das Erbarmen als Symptom und oberste Quelle der Menschenwürde sagt, und womit er das Ziel von Wagners Streben bezeichnet: „Endgültige Selbsterlösung von den uns umgebenden Fesseln der Wirklichkeit, Erneuerung und Wiedergeburt des Menschen durch eigene, tiefere Erkenntnis."

DER KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 9/10. — In seiner „Offenen Frage an Deutschlands Komponisten" nimmt Georg Göhler Stellung zu der Tantièmenfrage. Der Schluss des Aufsatzes „Felix Draeseke" von Göhler behandelt hauptsächlich Dreseke's „Christus", der „reich an grossen und unvergänglichen An-

regungen" ist; trotzdem stellt Göhler mit warmen Worten die tragische Symphonie und die fis-moll Messe am höchsten.

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1904, Nr. 2. — Gustav Beckmann bespricht unter dem Titel „Johannes Brahms' Schwanengesang" die elf Choralvorspiele für die Orgel op. 122— „seinen rührenden Schwanengesang, die letzte Gabe für die Königin der Instrumente, für unsre Orgel — die Seele Brahms' hatte beim Schreiben dieser kleinen Tonschöpfungen schon ihr Feierkleid angelegt!"

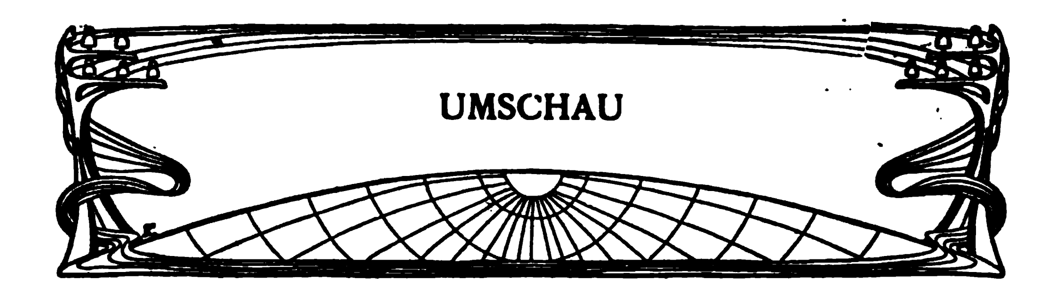
CÄCILIENVEREINS-ORGAN (Regensburg) 1904, No. 2. — Eine interessante und lehrreiche Darlegung über „Papst Pius X. und der allgemeine Cäcilien-Verein".

LA RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 3. — Recht inhaltsreich ist die Studie „L'humour dans la musique" von Octave Maus.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, V, 2. — Eine Fülle des Inhalts! Der zweite Teil von Friedrich Ludwigs „Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter" bringt die fünfzig Beispiele Coussemakers aus der Handschrift von Montpellier. „Aus schlesischen Visitationslisten" veröffentlicht Hermann Müller die Ergebnisse der 1664—1671 vom Archidiakonus Neander im Auftrag des Breslauer Fürstbischofs Sebastian von Rostock vorgenommenen Kirchenvisitationen. Eine biographische Skizze von Carl Mennicke behandelt „J. A. Hasse". Sehr lehrreich ist der Artikel „Zum musikalischen Standpunkte des nordischen Dichterkreises" von Otto Fischer, der neues über Klopstocks, Gerstenbergs, Cramers, Sturzens u. a. Stellung zur Tonkunst bringt; besonders ist von Interesse das Konzept eines Briefes von Gerstenberg an Philipp Emanuel Bach mit dem Vorschlag von Klavierstücken zur Illustration biblischer Sprüche, aus dem hervorgeht, dass Gerstenberg im Gegensatze etwa zu Klopstock die Bedeutung und die grosse Zukunft der reinen Instrumentalmusik in ihrer ganzen Tragweite zu ermessen imstande war. Umfang- und inhaltsreich ist die Abhandlung von Ernst Rychnowsky „Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz"; aus ungedruckten Briefen werden die Beziehungen des Komponisten zu dem gefühlvollen und warm anteilnehmenden Schriftsteller klar, den er im Spätherbst 1804 in Leipzig bei der Probe eines Spohrschen Konzertes kennen lernte und der ihm dann Zeit seines Lebens ein verlässlicher Freund geblieben ist. Namentlich die Unterhandlungen über die Texte zu den Oratorien „Das Ende des Gerechten" und „Der Fall Babylons" sind besonders interessant. Noch berichten O. G. Sonneck über „Nordamerikanische Musikbibliotheken" (Winke für Studienreisende) und Charles Maclean über „Berlioz in England".

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1904, XI, fasc. 1. — Die Fortsetzung der Arbeit „Les titres illustrés et l'image au service de la musique" von J. Grand-Carteret behandelt die Entwicklung der Lithographie von 1830—1850. Angelo Solerti veröffentlicht „Un balletto musicato da Claudio Monteverde sconosciuto a suoi biografi", den Text des 1641 von Monteverde komponierten Ballets „Vittoria d'amore". Es folgen Arbeiten über „La musica in Shakespeare" von H. J. Conrat, „L'invenzione del Violino" von A. Untersteiner, „Brigida Banti" (die „regina del teatro lirico nel secolo 18") von C. Lozzi, „L'émotion musicale et les idées associées" von J. M. Lahy und „Musica e religione" von V. Tommasini.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1904, No. 2. — F. X. Haberl spricht hier über „Papst Pius X. und die Kirchenmusik".



NEUE OPERN

Ruggiero Leoncavallo „Der Roland von Berlin," die auf besonderen Wunsch Kaiser Wilhelms geschriebene Oper soll im Oktober d. J. ihre Uraufführung an der Berliner Hofoper erleben.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Gotha: Die erste Aufführung von Friedrich Schuchhardts romantischer Oper „Die Bergmannsbraut" hat mit ausgesprochenem Erfolg stattgefunden.

Helsingfors: Am 2. März wurde zum erstenmal „Tannhäuser" mit ausserordentlichem Erfolg gegeben. Mitwirkende: Armas Järnefelt (Dirigent), Maikki Järnefelt (Elisabeth), Emil Gerhäuser (Titelrolle). Die Billets zu fünf weiteren Tannhäuser-Vorstellungen waren nach der ersten Aufführung sofort vergriffen.

Linz a. D.: Am 17. März hat am landschaftlichen Theater die Uraufführung von Dr. Waldsteins Oper „Tonietta" unter grossem Beifall stattgefunden.

Koblenz: „Dunja," eine russische Dorfgeschichte in zwei Bildern nach einer Gogolschen Idee, Musik von Iwan Knorr, fand bei seiner ersten Aufführung eine freundliche Aufnahme.

Weimar: Das Hoftheater beabsichtigt wahrscheinlich im Anschluss an die diesjährige in den letzten Tagen des Mai in Frankfurt a. M. stattfindende Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ein Corneliusfest zu veranstalten. Es wird die beiden Opern des Dichterkomponisten, seinen „Barbier von Bagdad" und seinen „Cid" aufführen und diesen Aufführungen die Originalstimmen und die Originalpartituren beider Werke zugrunde legen, die Franz Liszt und Karl Stör benutzten, als am 15. Dezember 1858 bezw. am 21. Mai 1865 die Opern in Weimar zum überhaupt ersten Male in Szene gingen. Beide Partituren waren seit dieser Zeit für die Öffentlichkeit unzugänglich. Inzwischen sind auf deutschen Bühnen Überarbeitungen der beiden Opern aufgeführt worden, die nach dem Tode des Komponisten entstanden. Das Hoftheater wird die erste Bühne sein, die im vollen Umfang auf die Originalform dieser bedeutenden Werke zurückgreift.

KONZERTE

Cannstatt: In der 139. Aufführung des Schubert-Vereins (Dirigent Hugo Rückbeil) wurde neben andern Werken Schuberts seine Messe Es-dur No. 5 erfolgreich zur Aufführung gebracht. Mitwirkende: Emma Rückbeil-Hiller, Anna Stütz, die Herren H. Sauter, Carl Sattler und Fuchs, sowie die Kapelle des Inf.-Reg. No. 125.

Cleve: Der städtische Singverein führte am Passionssonntage unter Leitung seines Dirigenten H. Briefs und unter Mitwirkung des städtischen Orchesters aus Crefeld und der Solisten Martha Beines (Sopran), Clemens Kaufung (Tenor) und Anton Sänger (Bariton) Edgar Tinels „Franziskus" auf. Die Aufführung verdient Anerkennung.

Danzig: Unser geschätzter Mitarbeiter Herr Dr. Carl Fuchs feierte das 25jährige Jubiläum seiner Danziger Wirksamkeit als Pianist, Organist, Lehrer und Kritiker mit einem Konzert, das folgendes Programm enthielt: Brahms (Akademische Festouvertüre), C. M. von Weber (Aufforderung zum Tanz; für Pianoforte und Orchester arrangiert von Peter Gast), Liszt (Phantasie über Ungarische Volksmelodieen für Klavier und Orchester), Wagner (Meistersinger-Vorspiel), Schubert (Gesang der Geister über den Wassern), Carl Fuchs (Sieben Lieder), Beethoven (Phantasie op. 80). Als Solisten wirkten neben dem Jubilar, der in den Stücken Webers, Liszts und Beethovens den Klavierpart spielte, die Damen Gertrud Godier, Lisa Nagel und Gertrud Wirthschaft, sowie die Herren Hans Tänzler und Curt Grützner mit.

Flensburg: Es ist die erfreuliche Tatsache zu konstatieren, dass das Interesse an guter Musik auch in unserer abgelegenen Gegend zu erwachen beginnt, von der die sich einer immer regeren Teilnahme des Publikums erfreuenden, von Organist E. Magnus ins Leben gerufenen Kammermusik- und populären Kirchenkonzerte Zeugnis ablegen. Das Programm des Kammermusikabends (Mitwirkende Frl. Kroymann und die Herren Krüss, Kruse und Magnus) bestand aus den Trios c-moll op. 1 No. 3 von Beethoven und F-dur op. 42 von Gade, ferner aus Liedern von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf. Im sechsten populären Kirchenkonzert (Mitwirkende: die Herren Magnus (Orgel), Gassmann (Klarinette) und Koch (Horn) wurden Werke von Bach, Mozart, Spohr, Rheinberger und A. Krug aufgeführt.

Frankenhausen a. Kyffh.: Am 28. und 29. Mai findet die Jahrhundertfeier der Gründung deutscher Musikfeste durch den damaligen Kantor in Frankenhausen, Georg Friedrich Bischoff (1788—1841) statt. Das mehrfach als erstes deutsches Musikfest erwähnte, in Frankenhausen unter Spohrs Leitung und solistischer Mitwirkung gefeiert, fand 1810 statt. Ihm ging aber das von 1804 voran, bei dem unter Bischoffs Leitung Haydn's „Schöpfung" und Händel's „Halleluja" aufgeführt wurden, die jetzt im Programm als Jubiläumsnummern figurieren werden. Namhafte Solisten aus Berlin, Leipzig, Sondershausen usw. werden mitwirken.

Kopenhagen: Das nächste Konzert des Dänischen Konzertvereins bringt ein neues Violinkonzert von P. E. Lange-Müller, einem der bedeutendsten dänischen Komponisten. Der Solist ist Axel Gade, Sohn von Niels W. Gade.

Leipzig: Der Riedel-Verein feiert im Mai sein 50jähriges Jubiläum. Für die Feier ist folgendes Programm festgesetzt: Sonntag, den 8. Mai vormittags Festakt im grossen Festsaal des Zentraltheaters. Abends a cappella Konzert in der Thomaskirche (u. a. Werke von Hassler, Schulz, Bach, Brahms, Draeseke). Montag, den 9. Mai, „Christus" von Franz Liszt. Orchester: Theater- und Gewandhausorchester.

Mülheim a. Ruhr: Der Mülheimer Gesangverein brachte als drittes Abonnementskonzert Bachs „Matthäus-Passion" mit den Solisten Dr. F. Kraus und Frau, Frl. Hubert, den Herren Litzinger und Bachem. Das Werk erfuhr unter der umsichtigen Leitung Musikdirektor Diehl's eine würdige Wiedergabe. Die Aufführung wurde am andern Tage in der gleichen Weise als Volkskonzert unter ungeheurem Andrang des Publikums wiederholt, wieder mit dem gleichen künstlerischen Erfolg.

TAGESCHRONIK

Das Skizzenbuch Beethovens mit Entwürfen zum Es-dur Konzert op. 73, über das Julius Levin im dritten Beethoven-Heft berichtet, ist offenbar dasjenige aus der frühern Sammlung Carl Meinert in Dessau, das schon von Gustav Nottebohm (Zweite Beethoveniana p. 255 ff.) durchforscht wurde. Aus den von dem hochverdienten Beethoven-Textforscher gewonnenen Aufschlüssen ergibt sich auch, dass die von L. zu op. 73 in Beziehung gebrachte Skizze einer „marcia" in Wirklichkeit nichts mit dem Klavierkonzert zu schaffen hatte, sondern dass es sich um erste Aufzeichnungen für den Militärmarsch in F-dur handelt, den Beethoven 1809 für die böhmische Landwehr oder für Erzherzog Anton schreiben wollte und der in Norddeutschland als „Geschwindmarsch" bekannt geworden ist. (Vgl. Nottebohm, Thematisches Verzeichnis der im Drucke erschienenen Werke von L. van Beethoven, p. 140.) Dr. Heinrich Welti.

Ferdinand Loewe hat infolge der ihn mehr und mehr in Anspruch nehmenden Tätigkeit als Dirigent des Wiener Konzertvereins die Leitung der Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien niedergelegt.

Prof. Cornelius Rübner, Direktor des Philharmonischen Vereins in Karlsruhe, hat eine ihm angetragene Professur an der Columbia-Universität in New-York angenommen.

Alexander Sebald vom Leipziger Gewandhausquartett wurde zum ersten Konzertmeister des Münchener Kaimorchesters gewählt.

Hofkapellmeister Albert Gorter in Karlsruhe wurde an Stelle des von Strassburg scheidenden ersten Kapellmeisters Otto Lohse zum Kapellmeister des Strassburger Stadttheaters gewählt.

Dr. Ludwig Wüllner ist für die nächste Saison, wie gemeldet wird, an das Neue Theater in Berlin verpflichtet worden. Die Monate Januar und Februar hat er sich für seine auswärtigen Konzerte vorbehalten.

Direktor Angelo Neumann in Prag wurde vom König von Sachsen das Ritterkreuz erster Klasse des Albrechtsordens verliehen.

Emil Sauer erhielt vom König von Spanien den Orden Alphons' XII.

In die bayrische Adelsmatrikel wurde mit erblichem Adel der preussische Hofkapellmeister Felix Weingartner Edler v. Münzberg in München eingetragen.

TOTENSCHAU

Der bewährte Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters in Berlin, Josef Rebicek, ist am 24. März gestorben. In Prag geboren, besuchte er das dortige Konservatorium, wurde 1861 Mitglied der Hofkapelle in Weimar, 1863 Konzertmeister in Prag, 1868 Konzertmeister am Hoftheater in Wiesbaden, 1882 Operndirektor am kaiserlichen Theater in Warschau. Von 1891 bis 1893 war er Kapellmeister am Nationaltheater in Pest, von 1893 bis 1897 Kapellmeister am Wiesbadener Hoftheater. Seit 1897 war er Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters und verstand es, als Leiter der populären Konzerte das Interesse für die Meisterwerke der Tonkunst auch in weiteren Kreisen des musikliebenden Publikums zu wecken und zu erhalten. Er war auch ein trefflicher Geiger und ist als Komponist besonders mit einer Symphonie in h-moll hervorgetreten. Sein Tod bedeutet für das Musikleben Berlins einen empfindlichen Verlust. (Die „Musik" veröffentlichte erst vor kurzem, in Heft 9, aus Anlass von Rebiceks 60. Geburtstag, sein Bild).

Musikdirektor Georg Seiler, Lehrer am Lehrerseminar zu Bensheim, ist im Alter von 73 Jahren einem Schlaganfall erlegen.



OPER

BERLIN: Theater des Westens. Zum erstenmal „Der zerbrochene Krug", volkstümlich-komische Oper in drei Akten, Text von Heinrich Lee, Musik von Georg Jarno. — Man braucht an keinem Übermass von Pietät zu kränkeln, um sich nicht rechtschaffen darüber zu freuen, dass die friedliche Ruhestätte Heinrichs von Kleist modernen Verkehrsrücksichten und Kanalisationsprojekten nun doch nicht zum Opfer fällt. Man braucht andererseits auch nicht mit hypersensitiv literarhistorischer Anschauungsweise geplagt zu sein, um nicht das gemeinschaftliche Opus der Herren Lee und Jarno zum mindesten auch als einen unverzeihlichen Eingriff in die persönlichsten Angelegenheiten des Dichters zu empfinden. Die Zeiten romanischer Librettisten, die mit sorgloser Unbekümmertheit den geduldigen Boden der Weltliteratur umpflügten und beackerten, in den die Komponisten den Keim ihrer Koloraturen und Rouladen senken konnten, sind doch eigentlich vorüber. Eins der feinsten, eigenwüchsigsten deutschen Lustspiele, die glänzende Offenbarung von Kleists komisch-satirischem Talent hat der Librettist der Jarnoschen Oper in einer Weise für seine Zwecke zurechtgestutzt, die wenig Achtung vor dichterischem Schaffen verrät. Das einzigartige Verfahren Kleists, den Gang der dramatischen Handlung nicht in ihrem Werden, sondern aus ihrer rückwärts gekehrten Entwicklung zu schildern, ist hier durch umständliche szenische Darstellung ersetzt. Die beiden langen ersten Akte veranschaulichen uns die Exposition; überall epische Breite in trautem Verein mit überwuchernden Lyrismen an Stelle des messerscharfen, funkelnden Dialogs und des sprühenden Wortspiels bei Kleist. Damit ist natürlich auch auf jede tiefere psychologische Charakterisierung Verzicht geleistet. So ist von der derb-realistischen, köstlichen Frau Marthe Rull des Originals im Grunde nichts übrig geblieben als eine polternde Alte von zweifelhafter Komik. Und der scharfsinnige, obendrein auf einer Inspektionsreise befindliche Gerichtsrat löst die ihn bewegenden juristisch fachmännischen Empfindungen in einer mit Waldhorn- und Postwagenromantik verbrämten sentimentalen Arie aus. Glückliche Zeiten, in denen revidierende juridische Persönlichkeiten auch noch für derlei etwas übrig hatten! Am gelungensten ist der dritte Akt, die Gerichtsszene, da hier der Librettist den tollen Humor des Originals wenigstens einigermassen zu Wort und Geltung kommen lässt und sich der Komponist auf diskrete melodramatische Untermalung beschränkt. Mag sein, dass dem Sujet zu opernmässiger Darstellung nicht anders beizukommen war, es bleibt doch die Frage offen, warum just ein solches Meisterwerk zu musikalischer Verarbeitung herangezogen werden musste. Denn die Musik Jarno's ist keineswegs dazu angetan, uns mit den Schattenseiten des Textbuches zu versöhnen. Das anscheinend erst später hinzugefügte Beiwort „volkstümlich" fordert ja gerade zu besonders strenger Beurteilung auf, wofern man nicht Operettenrhythmen und Mondscheinlyrik als für das Volk allein zuträgliche Kost bezeichnen will. Das Charakteristikum der Jarnoschen Musik ist ihr völliger Mangel an Einheitlichkeit des Stils und ihre verschwindend geringe Originalität: Nessler und Flotow, Wiener und Berliner Operette sind ihre musikalischen Nährväter. Einzig und allein in der melodramatischen Begleitung des dritten Aktes taucht hier und da ein hübscher Einfall auf. Das anspruchslose Publikum nahm übrigens die Novität mit viel Behagen entgegen. Um die Aufführung machten sich die Herren Max Roth (Dirigent), Emil

Stammer (Adam), Gustav Kaitan (Rupprecht) und besonders Lina Doninger (Evchen) verdient.
Willy Renz.

DRESDEN: Ausser einer Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" sind während der letzten Wochen keinerlei Taten zu verzeichnen gewesen. Puccini's „Bohème", wahrscheinlich die letzte Neuheit der an Opernerfolgen nicht eben reichen Saison, hat sich, ohne gerade zum Schlager zu werden, doch in der Gunst des Publikums sehr befestigt. — Im Residenztheater erregte die Neueinstudierung der Millöckerschen Operette „Das verwunschene Schloss" lebhaftes Interesse. Man lernte in dem seit achtzehn Jahren hier nicht gegebenen Stück ein Werk von prächtiger Frische und hohem musikalischen Wert kennen, das alle Erscheinungen der neueren Operettenliteratur weit überragt.
F. A. Geissler.

FRANKFURT a. M.: Einer Neueinstudierung von Meyerbeers „Robert der Teufel" begegnete das Publikum nicht gerade warm. Aufrichtige Freude weckte die ebenfalls neu vorgenommene Spieloper „Das goldene Kreuz" von Brüll, und bei dieser Gelegenheit fand auch eine mehr als 80 Jahre alte komische Oper von Ferdinand Paër zum erstenmal den Weg auf die Frankfurter Bühne, wo man ihr sehr freundlich begegnete. „Le maître de chapelle" ist von Dr. Wilhelm Kleefeld und Hans Brennert neu bearbeitet worden, und so lässt sich denn in der Tat „Der Herr Kapellmeister" noch sehr wohl geniessen. An dem Humor der Handlung sich zu erquicken ist freilich heute nicht mehr jedermanns Sache; dagegen hat sich der Humor des Musikalischen, dem hier und da mit Vorsicht in der Orchesterfärbung nachgeholfen wurde, hübsch erhalten. Aber das Werkchen ist schwierig zu studieren, wenn es sich mit der selbstverständlichen Leichtigkeit einer französischen komischen Oper entwickeln soll. Da dies wirklich der Fall war, gebührt Kapellmeister Kunwald und den Hauptdarstellern, Frau Kernic wie den Herren Steffens, Schramm, Hensel und Reich, diesmal eine besonders gute Note.
Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Siegfried Wagners „Kobold" ist, trotz allem, der Schlager der Saison geworden: sieben Wiederholungen bei gut besuchtem Hause, das ist ein äusserer Erfolg, den keine der übrigen Novitäten auch nur annähernd erreichte. Nicht die „Feuersnot", wiewohl Richard Strauss selbst zu uns kam und um Teilnahme für sein Werk warb, indem er es selbst dirigierte, und noch weniger der „Corregidor" Hugo Wolfs, der nach zwei Aufführungen erledigt war. Und so sehr die Wolf-Vereine und die eingefleischten Wölfinge sich auch mit der Inszenesetzung dieser Oper bemühen mögen — es bleibt dabei, dass sie nicht lebensfähig ist. Das Versagen der Wirkung wird vielfach der Textdichterin Rosa Mayreder zugeschoben und in den Wolf nahestehenden Kreisen wird sie ausschliesslich zum Karnickel gemacht. Ganz zu Unrecht. Die Hauptschuld liegt beim Komponisten, der heiss mit dem Stoffe rang, ohne aus ihm die wahrhaft echte dramatische Musik herausschlagen zu können. Die Unmittelbarkeit fehlte seiner Musik in dieser Oper durchaus; es ist alles Musik aus zweiter Hand, Musik, die durch das Sieb der Reflexion hindurchgelaufen ist. Geistreiche Mosaikarbeit, aber kein Schaffen aus einem grossen Stück heraus. Instinktiv fühlte das Publikum denn auch, dass die grosse Inspiration dem Ganzen fehlt und bei aller Anerkennung der feinen, aristokratischen und potenten Kunst Wolfs kommt es doch nicht in eine intime Fühlung zu der Komödie. Die Aufführung, die ziemlich unglücklich ästhetisiert war, indem sie aus der Buckelkomödie die Buckel eliminiert hatte, nahm unter Kapellmeister Stransky's Leitung musikalisch einen recht artigen Verlauf. Etwas solide und schwerfällig, aber korrekt und klar. In den Hauptrollen wirkten verdienstvoll Frau Metzger-Froitzheim und Herr Dawison. — Ein geradezu furchtbarer Opernschmarrn, betitelt „Die Turmschwalbe" war die nächste Neuheit, die bei uns ihre Uraufführung erlebte. Das

Werk hat einen Wiener Tonkünstler, Carl Schaumann, zum Verfasser; wie es an die Hamburger resp. Altonaer Bühne gelangte, wird wohl stets unaufgeklärt bleiben. Irgend welche Eigenschaften, die überhaupt diskutabel wären, besitzt das Opus, gegen das Nesslers „Trompeter" ein klassisches Meisterwerk ist, überhaupt nicht. Ein Konservatorist, der seinem Lehrer so etwas in die Stunde brächte, würde sich den ernstesten Unannehmlichkeiten aussetzen und trotz alledem fand das traurige, armselige Elaborat eine freundliche Aufnahme. Welch ein Publikum! An Neueinstudierungen gab es unter Gille den schwächlichen, auch textlich so verwaschenen „Carneval in Rom" und unter Gustav Brechers wie immer direkt reformatorisch eingreifenden Meisterhand den heissblütigen, kraftstrotzenden „Rienzi". Mit dieser Aufführung setzte der geniale junge Dirigent sich denn auch bei den letzten Zweiflern durch, die er leider gerade an oberster Stelle gehabt zu haben scheint. Aber die Qualität der Aufgaben, die man ihm nunmehr anzuvertrauen Anstalten macht, dürfte wohl dem tatenfrohen Ehrgeiz des jungen Künstlers genügen und einstweilen eine Wiederholung des Falles Felix Weingartner verhindern. Das ist sehr zu wünschen, denn wie die Dinge liegen, kann Gustav Brecher heute sehr wohl Hamburg entbehren, Hamburg aber weit weniger ihn. Heinrich Chevalley.

KASSEL: Gustav Kulenkampffs neue Oper „Annmarei" (Libretto von Axel Delmar), die ihre Uraufführung an unserer Hofbühne erlebte, versetzt uns in die wildromantische Vorzeit des Pommernlandes. Sie spielt im Jahre 1475 in Köslin und behandelt die Liebesgeschichte des Ritters Heinz von Bredenbeck uud der ehrsamen Bürgermeisterstochter Annmarei. In dem Text sind mancherlei kleine Züge verwandt, die ihn als ein kulturhistorisch interessantes Bild mittelalterlichen Lebens erscheinen lassen. Ein tiefer gehendes Interesse aber für die handelnden Personen wird nicht erreicht. Die Musik ist flüssig und leicht verständlich, aber ohne besondere Originalität des Stils, der meist deklamatorisch ist. Doch zeigt manche recht wirksame Stelle die schöpferische Fähigkeit und das Gestaltungsvermögen des erfahrenen Komponisten. Am besten gelungen erscheint der im ersten Akt von Annmarei und ihrer Base Cordula gesungene Maienreihen, der auch im Vorspiel zum dritten Akt geschickt verarbeitet ist. Im zweiten Akt sind der Frauenchor und das rührende Tischgebet besonders zu erwähnen. Die stark lyrische Hauptszene des dritten Aktes zwischen Heinz und Annmarei leidet unter ihrer Ausdehnung. Wirkungsvoll ist in diesem Akt auch der Trinkspruch Heinzens „Noch einen Trunk zum letztenmal". Die Aufführung war von Kapellmeister Dr. Beier bestens vorbereitet und trug diesem wie dem anwesenden Komponisten nach dem zweiten und dritten Akt wiederholten Hervorruf ein. Dr. Brede.

KÖLN: Das theatralische Hauptereignis der letzten beiden Wochen bildete ein Kapellmeister-Gastspiel. Otto Lohse, der Kapellmeister des Strassburger Stadttheaters, hat hier im neuen Theater Siegfried, Fidelio, Faust und Carmen geleitet. Der Eindruck und — was einem Theaterkapellmeister hier nicht oft beschieden ist — der äussere Erfolg waren so stark, dass die Theaterleitung sich beeilte, Lohse für längere Jahre dem Institut als musikalischen Chef kontraktlich zu gewinnen. Gleichzeitig wurde Frau Josephine Lohse, deren fesselnder Gestaltung von Wagners Elisabeth und Gounod's Margarete man verdientes Interesse entgegengebracht hat, als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet. Paul Hiller.

MÜNCHEN: Mozarts „Don Giovanni" kam wieder im Hoftheater zur Aufführung, nachdem er lange Jahre im Residenztheater, dem sogen. „kleinen Haus", und auf der dortselbst befindlichen Drehbühne gegeben worden war. Durch den Fortfall der letzteren ist die früher geradezu einzige Gesamtwirkung zerstört worden; mit den vielen Verwandlungen, die nun wieder durch den Zwischenvorhang getrennt werden mussten, ging die Stimmung sehr rasch verloren. Die Aufführung unter Fischer war im übrigen

recht gut. Feinhals sang die Titelpartie mit kraftvoller Tongebung und geistiger Überlegenheit. Vortrefflich war auch Walters Ottavio, imposant der Komtur Baubergers. — Im Hoftheater wurde Mehul's „Joseph in Egypten" in neuer Einstudierung gegeben. Der neue Tenor Reiter gab den Joseph gesanglich überaus schön, aber darstellerisch ungenügend, im Dialog zudem mit fast peinlich wirkender Befangenheit; er hat noch viel zu lernen, vor allem auch seine Volkssängerallüren loszuwerden. Vortrefflich war Baubergers Jakob, eine künstlerisch ausgereifte Gestaltung, an der man seine Freude haben konnte; desgleichen Frl. Tordek, deren Benjamin an Natürlichkeit der Auffassung und gesanglicher Frische hervorragte. Gute Leistungen boten Brodersen als Simeon und Mang als Utobal. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Im Metropolitan Operahouse konnte Franz Naval auch als „Romeo" nicht beweisen, dass er hier am rechten Platze ist. Aïno Ackté sang die „Julia". Sie besitzt allerdings schöne Mittel, wird aber durch ihr überschäumendes Temperament zu unangenehmem Übertreiben in Spiel und Gesang fortgerissen. Die Aufführung von „Figaros Hochzeit" gehörte zu den besten der Saison. Frau Gadski sang zum erstenmal die „Gräfin". Sie ist eine bedeutende Künstlerin, die leider für die nächste Saison mit Direktor Conried zu keiner Einigung gelangt ist. Die übrigen Mitwirkenden waren Frau Sembrich, Frl. Seygard, Scotti (ein ausgezeichneter Graf), Campanari (der unübertreffliche Figaro), Rossi und Reiss. Felix Mottl dirigierte „Romeo und Julia" sowie „Figaro" mit Meisterschaft. — Zum Schluss gab es noch einen „Ring"-Zyklus, und zwar dirigierte Alfred Hertz Rheingold und Götterdämmerung, Mottl Walküre und Siegfried. Burgstaller sang den Loge (zum erstenmal), den Siegmund und den jungen Siegfried, Kraus den älteren Siegfried, der vielleicht seine beste Partie ist. Burgstaller glänzte besonders im „Siegfried". Olive Fremstad's „Sieglinde" stand über der Kritik, ihr ebenbürtig war Milka Ternina als „Brünnhilde" in Siegfried und Götterdämmerung. Marion Weed ist der Walküren-Brünnhilde in keiner Hinsicht gewachsen, erfreute aber in hohem Grade als „Gutrune". Kloepfer war ein ausgezeichneter „Hunding", van Rooy als „Wotan und Wanderer" ist bekannt, er neigt jetzt leider stark zum Tremolieren. Auch stand er dieses Mal in musikalischer Sicherheit nicht ganz auf gewohnter Höhe. Als grosser Künstler bewährte sich Otto Goritz als „Alberich", der nicht einmal von dem wundervollen Mime Albert Reiss' übertroffen wurde. Edith Walker als „Erda" ragte wenig hervor, besser war Louise Homer als „Fricka". Mühlmann war sehr lobenswert als „Gunther", Robert Blass reicht jedoch für den „Hagen" bei weitem nicht aus, trotz herrlicher Stimme. Ganz vorzüglich gelang das Ensemble der Walküren. Die Regie des „Ringes" führte Anton Fuchs. Verschiedene Neuerungen waren eingeführt, die den Aufführungen zu grossem Vorteil gereichten, aber leider noch nicht immer mit gutem Gelingen zur Aufführung kamen. Das Arrangement der Szene nach Siegfrieds Ermordung kann ich aber nur als total verfehlt bezeichnen. Die Schluss-Szene der Götterdämmerung war gegen früher eine grosse Verbesserung. Arthur Laser.

PARIS: Am 16. März gab die Komische Oper ihre zweite grosse Novität des Winters, „La Fille de Roland" von Henri Rabaud. Der für einen Komponisten noch sehr junge Künstler, der vor zehn Jahren den ersten Rompreis davontrug und bereits eine ziemlich klassische Symphonie in e-moll und ein mehr romantisch gefärbtes „Symphonisches Gedicht" nach Lenau „La Procession Nocturne" hinter sich hat, nennt sein Werk weder Oper noch Musikdrama, sondern — schauderhaft genug! — „Tragédie musicale". Damit hat er aber sein Neuerungsbedürfnis auch erschöpft, denn diese Tragödie in Musik ist von der ersten bis zur letzten Note äusserst traditionell und konventionell. Schon der Stoff brachte das übrigens mit sich, denn die aus dem Jahre 1875 stammende Verstragödie von Henri de Bornier, die Paul Ferrier mit schuldigem

Respekt in ein Opernbuch verwandelt hat, ist bloss eine Weiterschleppung der Rolandssage, die keinen neuen Gedanken, keine neue Empfindung hinzubringt. Der Verräter von Ronceval Ganelon taucht nach zwanzig Jahren als Markgraf am Rhein unter dem Namen Amaury wieder auf und hat einen höchst heldenhaften Sohn, der sich in die verwaiste Tochter des gefallenen Roland verliebt, aber trotz des Zuredens des alten Kaisers Karl auf ihre Hand als Unwürdiger verzichtet, sobald er erfährt, dass sein Vater Amaury als Ganelon den Helden Roland verraten hat. Die Gewissensbisse des Verräters ziehen sich durch vier lange Akte hindurch, welche die Musik natürlich nicht verkürzt hat. Der Librettist und der Tonsetzer haben im Gegenteil Ganelon noch mehr begünstigt, als der Dichter, indem sie ihm schon am Schluss des ersten Aktes eine längere Vision zuteilen, wo er Ronceval wiederzusehen glaubt. Rabaud hat auch ihm allein ein bescheidenes Leitmotiv gegönnt, während er Gérald, den jungen Helden, seine Angebetete Berta und den Kaiser ohne derartigen Steckbrief laufen lässt. Er steht ungefähr auf dem Standpunkt Wagners im Tannhäuser. Lohengrin nimmt sich neben seiner Rolandstochter verwegen modern aus. Das kurze Vorspiel der Oper wird von einer regelrechten Fuge gebildet, die ein Programm darstellt, denn Rabaud hat durch alle vier Akte hindurch an den älteren Formen möglichst festgehalten. Breite Ensembles mit und ohne Chor werden eher gesucht, als vermieden. In der Vorliebe für zügige Melodieen ritterlichen und oft etwas bombastischen und banalen Charakters lehnt sich Rabaud fast noch mehr an Weber, als an Wagner an. Im Orchester werden die Begleitungsmotive mit einer Konsequenz weiter gesponnen, die den Stimmen oft unbequem wird, obschon Rabaud im ganzen sehr sangbar schreibt und weniger, als andere, die Stimmen in die Höhe schraubt. Der dritte der vier Akte ist der beste. Kaiser Karl sitzt sehr betrübt zu „Aachen in seiner Kaiserpracht“, weil ein Sarazene täglich seine Ritter herausfordert, ihm das Schwert Durandal, das einst Roland gehörte, abzunehmen. Endlich naht Gérald und besiegt den Sarazenen. Er wird mit Berta verlobt, aber im Vater des Helden erkennt Karl auf den ersten Blick Ganelon wieder. Warum er nach Aachen gekommen, ist unbegreiflich, aber die Szene zwischen dem reuigen Verräter und dem aus Rücksicht auf Gérald unschlüssigen Kaiser ist vortrefflich. Hier allein hat der Komponist die neuere Bahn des musikdramatischen Stils betreten und damit mehr Wirkung erzielt, als mit seinen geräuschvollen Ensembles nach der alten Schablone. Im letzten Akt wird Ganelon durch einen gefangenen Sachsen öffentlich entlarvt. In einer wirksamen Szene gesteht er seinem Sohn selbst seine Vergangenheit. Hier kommt es auch zu einem Ensemble, das dramatisch gerechtfertigt ist und auch musikalisch tieferes Interesse erregt. Karl, Berta und der ganze Hof dringen in Gérald, zu bleiben und die Rückoberung Durandals als volle Sühne der väterlichen Schuld anzusehen. Géralds unbegreifliche Weigerung ist dem Komponisten weniger geglückt, weil ihm der Dichter hier schlecht vorgearbeitet hat, aber dieser wenig befriedigende Schluss wird der Oper ebensowenig schaden, als dem Drama, das noch immer in der Comédie Française gerne gesehen wird. Um die Aufführung machte sich vor allem Dufranne in der Bass-Bariton-Partie Ganelon-Amaury's verdient. Sehr gut war auch der Bassist Vieuille als Karl. Léon Beyle hatte einige Mühe, sich vom lyrischen zum ehernen Heldentenor aufzuschwingen, aber es gelang ihm. Weniger glücklich war die ebenfalls eher für das leichtere Fach begabte Marguerite Carré in ihrer Anstrengung, vier lange Akte hindurch heroisch zu sein. — In der Grossen Oper sind bloss einige Neubesetzungen zu verzeichnen. Die Engländerin Lindsay, die als Konstanze in der Entführung nicht ganz befriedigte, war als Julia Gounod's sehr am Platze. Das Blondchen von damals, Frl. Verlet, versuchte sich mit geringerem Glück als Königin der Hugenotten. Gute Hoffnungen erweckte das letztes Jahr vom Conservatoire abgegangene Frl. Borgo als Aïda, währeud die neue Altistin Arbell als Amneris nicht recht durchzudringen ver-

mochte. — Ein merkwürdiges Zeichen der Zeit ist, dass die Operette aus allen Pariser Theatern verschwunden ist. Was einige Singspielhallen unter diesem Titel noch spielen, sind Possen mit zusammengestoppelten älteren Couplets. Als vor kurzem das Theater-Cluny das Bedürfnis einer musikalischen Ergänzung zu einem zweiaktigen Lustspiel empfand, griff es nicht, wie früher, zu einer Operette, sondern zu einer der einfacheren komischen Opern alter Zeit, nämlich zu Adams „Le Sourd ou l'Auberge Pleine".

Felix Vogt.

PRAG: Die deutsche Oper hat einen Zweiakter: „Das Jägerhaus" ihres einstigen Kapellmeisters Wilhelm Reich zur Quasi-Uraufführung gebracht. Es handelt sich nämlich um die Umarbeitung eines einaktigen, vor 12 Jahren unter dem Titel „Der Schwur" in Berlin bei Kroll mit gutem Erfolg schon gegebenen Werkes. Mit den Umarbeitungen ist es ein heikel Ding. „Kinder macht Neues und abermal Neues, sonst hat euch der Teufel der Unproduktivität" meinte Wagner in einem solchen Falle. Als Reich seinen „Schwur" komponierte, stand der Verismo in der Maienblüte seiner Sünden. Heute, da diese Geschmacksrichtung abgewirtschaftet hat, steht man so krassen Stoffen mit der schuldlos-schuldigen Liebe zweier Geschwister als Hauptmotiv ziemlich kühl gegenüber. Reichs Partitur zeigt auf jeder Seite den guten Musiker und erfahrenen Kapellmeister, der mit Wagner im Herzen und Mascagni im Handgelenk, Noten ohne persönliche Note schreibt. Die im Cavalleriastil effektvoll, mit weitgeschwungenen Gesangsposen singenden Älpler wirken zudem nicht recht glaubwürdig. Die Aufführung liess leider auch manches zu wünschen übrig. — Im tschechischen Nationaltheater ist nun endlich, nach wochenlangem Aufschub Anton Dvořáks neue Oper „Armida" herausgekommen, freilich ohne viel mehr zu erzielen als einen Achtungserfolg. Das liegt zum Teil an dem veralteten Stoff, dem die Kraft ungewohnter Situationen fehlt und der in seiner Theatralik nicht mehr erwärmen kann. Und der Librettist, Jaroslav Vochlicky, der gefeiertste Dichter der Tschechen, hat leider gar nichts getan, um die Handlung seelisch zu begründen und unserem Gefühl damit näher zu bringen. Wunder auf der Bühne sind jetzt doch nur als Sinnbilder psychischer Vorgänge möglich. Wir haben somit ein echtes literarisches Buch. Schöne Sprache, sehr gute künstliche Reime, breite Rhetorik, opernhafter Formalismus. Aber keine dramatische Schlagkraft, keine Spannung, keine plastische Charakterbezeichnung. Und Meister Anton? „Was hab ich davon, wenn eine Oper dramatische Musik ist? Wenn's nur schöne Musik ist", sagte er mir einmal und nach diesem unglücklichen Grundsatz hat er auch „Armida" komponiert. Aber wie noch so viel schöne Worte noch lange kein lebendiges Drama machen, so macht noch so viel schöne Musik noch lange keine wirksame Oper. Musikalisch Schönes bietet auch die neue Oper reichlich, wenn auch nicht viel Einprägsames. Der exotische Stoff zwang Dvořák überdies, sein Bestes, seine kernige nationale Eigenart, die seinen komischen Bauernopern so viel herzerfreuendes verleiht, preiszugeben. Im Lager der Kreuzfahrer geht's zwar manchmal zu wie in Zižka's „Tabor". Und dann kommen, besonders im dritten Akt, so zeit- und volklose Schönheiten, wie das leidenschaftliche Liebesduett und das liebesschwüle Sommernacht-Intermezzo. Schade dass Dvořák der Blick für die Szene fast gänzlich fehlt, so dass er über vereinzelte lokale Erfolge nicht hinauskam und auch die „Armida" brachte seinen Verehrern, die von ihm endlich ein durchgreifendes Werk erwarten, eine Enttäuschung. Charakteristisch für Dvořáks Opern sind die unwirsch polternden Abschlüsse, die ohne jeden inneren Grund mit unfehlbarer Sicherheit — so wie das Hinaufgehen auf den hohen Ton am Schluss der alten Arie — sich einstellen, selbst am Ende zart angelegter Nachspiele. Die vollendete Meisterschaft der Faktur und der Instrumentation versteht sich von selbst bei dem grössten Musikanten unserer Zeit. Wirklich ersten Ranges war die Aufführung unter der tüchtigen

Leitung des Kapellmeisters Picka. Die Sänger, Frau Matura (Armida), Ptak (Rinald), Benoni (Ismen) verdienen ebenso Lob wie die glänzende Inszenierung.

Dr. R. Batka.

WIEN: Mit einer sorgfältigen, die Partitur Hugo Wolfs ohne Strich und ganz notengetreu wiedergebenden Aufführung des „Corregidor“ wollte Direktor Mahler offenbar beweisen, dass der matte Erfolg dieser Oper nicht durch die Veränderungen verschuldet sei, die er, im guten Glauben, die Wirkung durch Konzentration zu steigern, bei der Erstaufführung an dem Werke angebracht hatte. Diesen Beweis hat er immerhin erbracht. Die Kontakthemmungen, die es verhindern, dass der elektrische Funke auf das Publikum überspringt, liegen bei dem Werke tiefer und können durch Aufmachen von Strichen nicht behoben werden. Die Wiederherstellung der Szenenführung des Originals konnte darum nicht den beabsichtigten Erfolg haben, weil die Verkleidung des Corregidors, auf die Eifersuchtsszene des Lukas folgend, in Vorgang und Vertonung keine Steigerung bietet. Die absichtliche Verhüllung des Streitobjektes stand der Wirkung der nun so weit hinausgezogenen Verhandlungen des vierten Aktes um so lähmender entgegen. Nur der Schlusschor, dessen Streichung am wenigsten gerechtfertigt war, nahm sich behaglich und heiter abschliessend aus. Es ist in der Tat sehr zu bedauern, dass der im Theater uns gar nicht nahegehende Stoff und die dramatische Unerfahrenheit des Komponisten den musikalisch so glänzend ausgestatteten Corregidor zum Sinken bringen. Aber wenn ein Meisterwerk wie Cherubini's „Medea“ es nie zu einem Theatererfolg hat bringen können, und „Euryanthe“ nicht leben kann, muss sich der „Corregidor“ den Zuruf gefallen lassen: „Auch Patroklus ist gestorben und war mehr als du.“

Gustav Schoenaich.

WIESBADEN: Eine neue Einakter-Oper „Korsische Hochzeit“ — nach einer Telemannschen Novelle von J. Hoch — Musik von H. Spangenberg fand bei ihrer Uraufführung eine für den hierorts ansässigen Komponisten sehr ehrenvolle Aufnahme. Der Text, etwas willkürlich zusammengeschweisst, ist auf einen ziemlich grellen Effekt berechnet. Die erblindete Angiolina wird an ihrem Hochzeitstage, ohne Zustimmung des jungen Gatten Tobias, operiert, und muss, kaum sehend geworden, in ihrem Tobias den langgesuchten Mörder ihres Vaters erkennen! Die Musik Spangenbergs verrät vielfach den Einfluss der neu-italienischen Richtung und ist im ganzen durchaus bühnenwirksam geschrieben und von lebendiger Klangwirkung. Neben einigen eindrucksvollen lyrischen Episoden hoben sich besonders auch die zum Teil auf Nationalweisen basierten Hochzeitstänze durch Frische und Temperament hervor. Frl. Triebel gab die Angiolina in sehr anmutiger Weise. — In schroffstem Gegensatz zu dem vorgenannten, durchaus opernhaften „Musikdrama“ steht das dreiaktige Tondrama „Helga“, Dichtung und Musik von V. v. Woikowsky-Bidau, das unter Prof. Mannstädts schwungvoller Direktion am 18. März zum erstenmal in Szene ging. Helga ist eine Berchta-Priesterin in Friesland. Held Friggo, dem sie heimlich zugetan ist, kehrt als Christ von der Meerfahrt heim und wirbt um die Hand von — Helgas Schwester Freyda. Um Freyda von der Machtlosigkeit der alten Götter zu überzeugen, will Friggo das heilige Feuer der Berchta rauben. Am Opferstein tritt ihm Helga entgegen, vergisst ihres Priestertums und bekennt Friggo ihre Liebesleidenschaft. Sie sieht sich zurückgewiesen. Friggo raubt den Feuerbrand. Im dritten Akt setzt eine Sturmflut ein und Helga benutzt diesen Moment, um sich zu rächen. Sie behauptet: ihre Göttin Berchta zürne und verlange als Sühnopfer die unschuldige Schwester Freyda. Erst als diese sich anschickt, im Verein mit dem jetzt merkwürdig apathischen Helden Friggo den Todessprung ins Meer zu riskieren, erwacht in Helga die Reue: Sie kündet ihre Schuld und kündet zugleich die allgemeine Götterdämmerung „das Ende — das

Ende". Sie selbst stürzt sich in die Fluten. — Leider ist dieser Stoff, der neben Anfechtbarem doch auch eines echt dramatischen Zuges nicht entbehrt, vom Autor mit massloser Breite behandelt. Die Sprache, nicht selten von hoher dichterischer Schönheit, zeigt sich über und über mit bekannten Wagnerismen gespickt. Und in gleicher Weise lehnt sich die Musik an das grosse Bayreuther Vorbild, dessen Leitmotiv-Technik sich Woikowsky ganz auffällig zu eigen gemacht hat. Dass er einzig dies Muster wählte und weder rechts noch links schaute, verleiht seiner Partitur ein entschieden vornehmes, stilistisches Gepräge. Schade, dass seine Eigenart, der manche wirkungsvollen Einzelheiten zu danken sind, sich doch im ganzen nicht kräftig genug erweist, um diesen Stil selbstherrlicher zu durchdringen und so ein neuangeregtes, lebhafteres Interesse für dies Werk zu wecken. Das Publikum zeigte sich für manche poesievollen Schönheiten, namentlich instrumentalen Charakters, nicht unempfänglich; dann aber während des fast 4½stündigen musikdramatischen Genusses flaute das Interesse ab. Vielleicht entschliesst sich der Autor zu einer kräftig einschneidenden Umarbeitung? Es lohnte der Mühe. Otto Dorn.

KONZERT

AACHEN: Beginnen möchte ich mit dem Bericht eines besonderen Kunstgenusses im letzten Konzert der Musikalischen Gesellschaft. Frl. Dehmlow sang mit vorzüglicher Schulung und lobenswertem Erfassen des Inhalts eine grössere Anzahl von Liedern. H. Marteau begeisterte in einem Mozartkonzert, der G-dur Romanze von Saint-Saëns usw. durch die ungemein schöne Tonfülle und fast spielende Beherrschung der Technik. Prof. Schwickerath wusste hier den Stimmungsgehalt der einzelnen Werke, soweit ihn die Klavierstimme enthält, sorgsam zu heben. Das gilt auch von der dritten Kammermusikaufführung, in der Schwickerath im Verein mit hiesigen Künstlern des städt. Orchesters das Klavier-Quartett g-moll von Mozart, ein Klavier-Trio von Schumann und die Sonate in Es von R. Strauss op. 18 (zum ersten Male) mit schönem Gelingen darbot. Sodann ist eine gut vorbereitete Aufführung der „Schöpfung" mit Frau Rückbeil-Hiller zu notieren. Besonders gefielen die mit Bravour gesungenen Chöre. Das sechste Abonnementskonzert brachte zur Berliozfeier drei Sätze aus „Romeo und Julie", Haydns Militairsymphonie und die Vorträge des Vokalquartetts Grumbacher-Culp-Hess-Eweyk. In der Karwoche kommt Bach mit der h-moll Messe zum Wort. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Wie alljährlich kehrte das hier ausserordentlich beliebte „Böhmische Streichquartett" wieder ein. Zum besonderen Glanzpunkt gestaltete sich im Abschiedskonzert die Aufführung des Schubertschen Streichquintetts unter Mitwirkung des trefflichen Cellisten J. Mossel. — Als Solisten in den Abonnementskonzerten erzielten den gewohnten Erfolg: Ed. Risler mit Liszt- und Beethoven-Konzerten und Joh. Messchaert, der ein interessantes Werk des z. Z. bedeutendsten niederländischen Komponisten A. Diepenbrock „Vondels Fahrt nach Agrippina" aus der Taufe hob. — Ein eigener Violinabend gab C. Flesch Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner glänzenden Eigenschaften. Eine Meisterleistung lieferte er mit Bachs vollständiger fünfteiliger d-moll Sonate für Violine allein, von der man gewöhnlich nur die Ciaconna, und noch dazu in verkürzter Form, zu hören bekommt. — Die am Palmsonntag von „Toonkunst" veranstaltete Aufführung der Matthäus-Passion machte unter Mengelbergs Leitung tiefen Eindruck. Solisten ersten Ranges: Frau Oldenboom, Frau Kraus-Osborne und die Herren Urlus, Messchaert und Sol, guter Chor und ausgezeichnetes Orchester vereinigten sich zu einer Gesamtleistung von hinreissender Wirkung. Hans Augustin.

BERLIN: Der achte Symphonie-Abend der Königl. Kapelle brachte Schuberts Unvollendete, Beethovens Coriolan-Ouvertüre, die dritte Symphonie von Brahms und

Liszts „Tasso". Zu Brahms steht Weingartner in keinem rechten Herzensverhältnis; er setzt ihn dann und wann aufs Programm, weil er ihn doch nicht gut ignorieren kann. Aber der Hörer spürt doch heraus, wie wenig der Dirigent innerlich an dieser Musik beteiligt ist. Die Lisztsche Tondichtung kam zu glänzender Wirkung und erweckte einen Sturm des Beifalls. Am neunten Symphonie-Abend bildete Beethovens Neunte den Hauptinhalt des Programms. Vorauf ging die Iphigenien-Ouvertüre von Gluck mit Wagners Schluss und eine Suite in C-dur von Bach für Streichinstrumente, zwei Oboen und Fagott. Die Wucht der Streichinstrumente stand hier nicht im richtigen Verhältnis zu den paar Bläsern, von deren Mitwirkung der Hörer sich nur überzeugen konnte an den Stellen, wo die Streicher schwiegen. Im übrigen sind die kleinen Sätzchen dieses Werkes meist heiter humoristischen Inhalts, wie manche Teile der französischen Suiten in E-dur oder G-dur. Die Aufführung der Neunten verdient rückhaltlose Anerkennung; namentlich das Finale gestaltet der Dirigent zu fascinierender Wirkung. Übrigens geriet diesmal sogar das Soloquartett (Frau Herzog, Frau Goetze, Curt Sommer, Baptist Hoffmann) so vorzüglich, dass der Hörer ohne Herzklopfen sich vom sanften Flügel forttragen lassen konnte. — Für das Konzert zum Besten des Pensionsfonds unserer Philharmoniker hatte sich der Dirigent wieder einmal Tschaikowsky's Symphonie in h-moll ausgesucht. Der Saal der Philharmonie war leider nicht voll besetzt. Mit Schumanns Manfred-Ouvertüre eröffnete Arthur Nikisch den Abend; ausserdem dirigierte Max Schillings seine begleitende Musik zu Wildenbruchs Hexenlied, dessen Text Ludwig Wüllner sprach — eine Meisterleistung der Deklamation. — Der Sternsche Verein unter Gernsheims Führung hat mit seiner Aufführung der Missa Solemnis bewiesen, dass das Werk vollständig sicher geistiges Eigentum des Vereins geblieben ist, der das Werk dereinst unter Leitung des Stifters zum erstenmal in Berlin ganz aufgeführt hat. Das wichtige Soloquartett war durch die Damen Meta Geyer und Marie Craemer-Schleger sowie die Herren Dierich und van Eweyk angemessen besetzt. — Die Berliner Liedertafel (Chormeister Zander) gab einen Chorlieder-Abend mit einem Programm, das schlichte Volksweisen neben moderne, auf raffinierte tonmalerische Effekte hingearbeitete Chorstücke gesetzt hatte. Der Verein bewältigte seine Aufgabe mit vollendeter Klangschönheit; die rhythmische Präzision und klare Textaussprache muss ganz besonders anerkannt werden. — Von Solisten-Konzerten sei das an erster Stelle erwähnt, das Bruno Hinze-Reinhold mit Irma Saenger-Sethe (Violine) und Ludwig Hess gegeben hat. Liederabende gaben Rosa Kalischer (ein spitzer heller Sopran mit flacher Tongebung, aber lebendigem Vortrag), Gabriele von Pirch (sympathisch dunkler voller Alt, der aber ungenügend geschult ist), Emmy von Linsingen (ein glanzvoll mächtiges Organ mit müheloser Höhe, mehr für die Bühne als den Konzertsaal geeignet). Neben d'Albert, der sich z. Z. mehrmals in Berlin hören liess, erscheinen die übrigen Pianisten, die jüngst Klavierabende gaben, wie Pygmäen. Selbst Ossip Gabrilowitsch mit seiner reich entwickelten Technik, seinem warmen modulationsfähigen Anschlag wollte mir nicht recht behagen, weil er zu willkürlich mit den dynamischen Vorschriften der Komponisten verfährt. Siegfried Salomon hat einen kurzen spitzen Klavierton, der im Hörer kaum mitklingt; auf seinem Programm stand u. a. ein Präludium mit Fuge von Glazounow, deren komplizierten Aufbau er übrigens durch den Vortrag klar darlegte. Olga Hahn zeigte eine fein ziselierte Technik im Passagenwesen, ihr Ton trägt aber in breiten Zeitmassen nicht weit. Zu Bachs chromatischer Phantasie und Fuge reicht die Auffassung nicht aus; recht hübsch geriet Schumanns g-moll Sonate. Ruth Lynda Déyo hat gewiss viel geübt und eine gewisse Geläufigkeit, aber die études symphoniques von Schumann, Chopin's leidenschaftliches c-moll Nocturne vermag sie nicht nachzuempfinden. Ernesto Drangoschs Programm brachte ausser dem üblichen Bach, Beethoven, Chopin,

Liszt, auch Klavierstücke von Weingartner und Alberto Williams. Als Pianist rangiert er unter die vorgeschrittneren Techniker, er spielt rhythmisch klar, sogar bisweilen pikant, aber das Gemüt geht leer aus. Etwas besonderes wagte Fritz Cortolezis, indem er Szenen aus dem ersten Akt des „Parsifal" und aus dem zweiten des „Tristan" seinen Hörern im verdunkelten Saal vorspielte, nicht etwa nach dem Klavierauszug einstudiert, sondern nach der Partitur, nach der Erinnerung der Orchesterklangwirkung selbständig zurechtgelegt. Alle Achtung vor diesem Vortrag, vor diesem Können, vor diesem Kennen der Wagnerschen Tondichtungen, aber wenn Herr Cortolezis meint, dass er denen, die nicht in Bayreuth gewesen sind, auch nur eine Ahnung von der Orchesterwirkung beigebracht habe, so irrt er gewaltig: ohne Text, ohne Bühnenbild ist die Musik allein am Klavier völlig unverständlich. Übrigens ist es für zwei Hände kaum möglich, die grossen Partieen des Wagnerschen komplizierten Orchestersatzes zu bewältigen, die Hilfsmittel des Pedales, der Sprünge mit den Händen versagten auch vielfach. Selbst wer die Musik genau kannte, vermochte mit dem Ohr nicht einmal die festen thematischen Linien in den Mittelstimmen oder im Bass zu verfolgen. Dieser Versuch muss bei aller Achtung vor dem Willen und dem Gedächtnis des Spielers, als dem Geist der Wagnerschen Bühnendichtung widerstrebend, misslungen genannt werden. In ihrem letzten Quartettabend spielten die Herren Joachim und Genossen mit A. Moser am Pult der zweiten Bratsche ein für Berlin neues Streichquintett von Stanford, das zwischen Beethoven F-dur op. 18 und Schuberts C-dur Quintett nur eine unglückliche Position einnahm, weil der Inhalt des Werkes doch gar zu unbedeutend erschien. Wie einst Bennett hinter Mendelssohn, so läuft Stanford hinter Brahms her; es klingt alles wie ein abgeblasster Brahms. Die Hörer, die doch gewiss gern alles, was ihnen Meister Joachim bietet, willig hinnehmen, blieben dem Stanfordschen Quintett merkwürdig kühl gegenüber.

E. E. Taubert.

Hermann Zilcher, ein junger, in weiteren Kreisen als vorzüglicher Begleiter auf dem Klavier bekannter Künstler, veranstaltete mit dem philharmonischen Orchester, das er selbst mit fast zu grosser Lebendigkeit dirigierte, einen Kompositionsabend. Am wenigsten gelungen erwies sich die Symphonie, mit der er begann: sie besteht aus zwei langgedehnten Sätzen, zwischen die ein arabischer Tanz als Intermezzo eingeschoben ist. Dieses pikant instrumentierte Stückchen ist an sich sehr gefällig, passt aber nicht in den Rahmen der beiden Symphoniesätze, von denen der zweite viele Schönheiten im einzelnen enthält; die Themen, namentlich des ersten Satzes, sind aber zu locker aneinandergereiht und zu wenig symphonisch verarbeitet, die Instrumentation nicht genügend ausgeglichen. Weit günstiger präsentierte sich ein Violinkonzert in h-moll; es enthält aber zahlreiche unnötige Schwierigkeiten, denen selbst Alexander Petschnikoff nicht immer gewachsen war. Noch ansprechender und auch dankbarer erschien mir die viersätzige Suite für zwei Violinen mit kleinem Orchester, die Petschnikoff mit seiner Gattin Lilli famos vortrug. In allen diesen Instrumentalwerken waren die Gesangsthemen weit glücklicher erfunden, als die ersten Themen, die Schlüsse meist sehr wirkungsvoll ausgearbeitet, machte sich die Vorliebe für eine gewisse Melancholie geltend. Am günstigsten war der Eindruck der Vokalwerke, die Julia Culp mit ihrer wundervollen Stimme und tiefem Verständnis vortrug; namentlich das Lied „Frühgang" bedeutete einen durchschlagenden Erfolg. In den kleineren Formen scheint sich Zilcher vorläufig überhaupt glücklicher zu bewegen, als in grösseren. Der überaus reiche Beifall, der ihm gespendet wurde, wird ihn sicherlich zu neuen, sich hoffentlich in ansteigender Linie bewegenden Werken anspornen. Der Geiger E. Guglielmi, der vom philharmonischen Orchester begleitet wurde, hat einen prachtvollen Ton, spielte aber Sindings erstes Konzert so temperamentlos, schleppend und oft unrein, dass es kein Genuss war. Dagegen verdient das Violinspiel

der jungen Elsie Playfair, an der alles gesund ist, nur Lob: sie gehört zu den Auserwählten. Ebenso auch ihr Partner Georg Schnéevoigt, der bisher nur als ausgezeichneter Violoncellist bekannt, in Strauss' „Tod und Verklärung" und Tschaikowsky's „Romeo und Julia" sich als Dirigent ersten Ranges hier einführte. Im Wagnerverein sang Eva Pilchowska mit feinem Verständnis und in der Höhe leicht ansprechender Stimme eine Anzahl Hugo Wolfscher Lieder, Eva Lubosch Jensens Dolorosa-Zyklus; Benno Schuch steuerte Bachs g-moll Solosonate für Violine und Fritz Cortolezis einen Parsifal-Klaviervortrag mit bestem Gelingen bei. — Am Karfreitag wurde im Theater des Westens Lorenzo Perosi's Oratorium „Die Auferstehung des Lazarus" aufgeführt, das 1897 als Werk eines Vierundzwanzigjährigen berechtigtes Aufsehen erregte und vor etwa 5 Jahren im hiesigen Opernhaus eine Aufführung erlebte. Der Schwerpunkt dieses Wagners Einfluss nicht verleugnenden Werkes liegt im Orchester, das durchaus symphonisch behandelt ist und längere Zwischenspiele zu erledigen hat: diese bilden sicherlich den interessantesten Bestandteil des durch nicht viele, aber machtvolle Chöre ausgezeichneten, von Religiosität erfüllten Werkes. Es war von Hans Pfitzner mit sichtbarer Liebe einstudiert worden: Orchester und Chor taten unter seiner zielbewussten, erfreulicherweise jetzt ruhiger gewordenen Direktion ihre Schuldigkeit. Aber wie konnte er es zulassen, dass der Chor und der Vertreter des Christus Lateinisch sangen, die übrigen Solisten sich der mangelhaften deutschen Übersetzung bedienten? Die umfangreiche Rolle des Evangelisten sang Paul Bleiden oder schrie sie vielmehr, da er ein Piano nicht kennt; seine an sich prächtige Tenorstimme entbehrt leider aller Schulung; auch wusste er mit den Rezitativen nicht viel anzufangen. Den Christus sang Dr. Pröll aus Frankfurt a. M. mit seinem schönen Bariton wohl etwas zu salbungsvoll. Von der in hochdramatischen Partieen sonst vortrefflichen Roxy King war bei ihrem ersten Oratorienversuch etwas mehr zu erwarten. Dr. Wilh. Altmann.

Osterglocken läuten den Frieden ein. Konzert und Kritik ruhen. Auf die Elitekonzerte, in denen die Kunst weniger elite als die Toilette, folgten die „einzigen" Abende. Auf diese die „letzten" und „allerletzten". Ist's schon vornehm, statt drei oder vier Abende, ein einziges Konzert zu geben, so sollte man es auch dabei bewenden lassen; denn es wirft kein gutes Licht auf unsere Zeit, Kunst und Spekulation Arm in Arm vereint zu sehen. — Im übrigen gab's manches, das von der Hoffnung getragen ward: einige Frühlichterwellen, deren heller Klang zage und zart vorüberwehte. So Elsa Sant: eine Naturalistin mit sicherem Griff und guter Atemfunktion, mit prächtig ausgeglichenem Register und stilistischem legato, aber noch mit vielen flach gebildeten Formen. Sie lasse das Nachvornsingen, baue die Form noch mehr aus und vertiefe Musik und Ausdruck, so kann's reiche Frucht tragen. — Ein gleichfalls schönes Material von guter Schulung und mancher fast vollendeten Form bedeutet Hedwig Fritsch. Schade nur, dass sie — unter Zubilligung mildernder Umstände — infolge starker Indisposition ohne Temperament in monotonem Klang erstarrte. — Entzückende Mittel und einen reizenden, frischen, musikalischen Sinn traf ich auch bei Martha Stapelfeldt an. Aber hier deckt der gänzliche Mangel eines eisernen Stimmgriffes und eines konzentrierten Pianos fast die ganzen Vorzüge. Sie arbeite darum an der Stauung und merze die „Elle Luft" aus, die ihrem Klange vorausläuft. Kunstgesang ist keine Luftentwicklung mit allmählicher Klangbildung, sondern Klangwerdung einer komprimierten Luftsäule. — Bei Maja Gloersen-Huitfeldt muss man schon grössere Einschränkungen machen; denn trotz guter Höhe und schöner Kopftöne hat sie den schwedischen oder norwegischen „Kloss". Auch die Intonation, Zunge und Ansatz funktionieren nicht gut. Man kommt über die Halsigkeit und die gequetschten Diphtonge nicht hinweg. — Lina Marschall bestach durch gute Schulung, gediegene Form und eine gewisse, ruhige, vornehme Art zu singen. Aber

auch hier ist der Hals nicht frei, und die Aussprache derart, dass man von der überreifen Stimme wenig zu erwarten hat. — Schöne Mittel, aber flach und offen gebildet, mit scharfer Höhe und schlechtem Atem erschöpfen Gertrude Luckys' Kunst. Zugelernt hat sie nur wenig. Der Ton flackert nach wie vor, und das Detonieren scheint Manier zu werden. — Dagegen muss ich Emily Hamann-Martinsen rundweg ablehnen. An solch' entsetzlicher Halssingerei scheitert jegliche Mühe und Arbeit. Es ist mir unklar, wie man so in den Tag hinein singen kann, wo der Hals wie Eisen so fest und der Ton schon in der Kehle erstickt, bevor er noch Form erhalten. — Zum Schluss: Ada Soder-Hueck, ein festes Organ, dessen Vorzüge in der Höhe durch die absolut falsche Kurzatmung wie durch den Mangel an innerem Leben und Wärme völlig aufgehoben werden. — Die Herren Felix Lederer-Prina und Alexander Heinemann sind bekannt. Erster leidet schwer unter einem monotonen Nasalklang und zähem Ansatz. Ein vorzüglicher Musiker trifft ihn der Fluch eines unedlen Timbres, gegen den er machtlos. Starre Formen und mangelnde Obertöne sind jedoch Fehler, die eine so hoch begabte Intelligenz leicht beseitigen müsste. Eigene Lieder zeigen einen Hang zur Melancholie und zu ernstem Träumen. Letzter schlug sein sieghaftes Organ mit Macht in die Schanze. Mendelssohn und Brahms waren durchdacht. Die Berliner: Lazarus, Kaun, Schwers, Ertel kamen schlechter weg. Übrigens fehlt's zum Stil noch an vielem; denn je gewichtiger ein Organ, um so zwingender die Forderung nach einem vollendeten Schliff und edlen Metall nach Mass und ruhiger Würde der Linie. — Bleiben die Klavierspieler Oscar Zalewski, Attilio Brugnoli, Marc Métschik, — ein Techniker von fundamentalen Grundlagen und starkem Klavierinstinkt, aber ohne grossen Kunstverstand und ohne dynamische Grazie — und Amélie Klose. Letzte mit den Philharmonikern. Wo Seele und Temperament der Langweiligkeit verfallen, hat der Teufel sein Recht verloren. Die technisch unzulängliche Dame spielte Beethoven (Es-dur Konzert), Liszts „Pathetisches“, von Eduard Reuss vergebens für grosses Orchester instrumentiert, sowie Tschaikowsky's b-moll mit ein- und demselben Ton beruhigt und voll Behagen. — Mit einer Geigerin Inka von Linprun, deren Ton und Technik noch reifender Sommersonne bedürfen, nehme ich mit Vergnügen von diesem Winter Abschied und heisse den Frühling willkommen. Rudolf M. Breithaupt.

BRESLAU: Bachs „Hohe Messe“ machte im elften Abonnementskonzert der „Vereinigung der Breslauer Orchestervereine und der Breslauer Singakademie“ unter Leitung von Dr. Dohrn einen solchen Eindruck, dass das Werk in einem Extrakonzert wiederholt werden musste. Auch bei der Wiederholung war der grosse Konzerthaussaal dicht besetzt. Chor und Orchester hielten sich vortrefflich. Die Soli wurden von Frau Claire La Porte-Stolzenberg (Sopran), Frau Geller-Wolter (Alt), Robert Kauffmann (Tenor) und Rudolf von Milde (Bass) gesungen. Im letzten Abonnementskonzert hörten wir lauter bekannte Werke von Schumann, Mozart, Bach und Wagner. Eine Neuheit „Hymne an meine Göttin“, symphonische Dichtung für grosses Orchester op. 8 von Richard Wetz, empfiehlt sich durch Klangschönheit; neue Gesichtspunkte werden darin nicht aufgestellt. Viel Beifall fand der Geiger Bram Eldering. Der letzte Kammermusikabend beschäftigte sich mit bekannten Werken von Schumann, Mozart und Thuille (Sextett op. 6). Die Ausführenden: Dr. Dohrn (Klavier), Himmelstoss, Behr, Hermann, Melzer (Streichquartett), Schröer (Flöte), Witt (Oboe), Stöhr (Klarinette), Kirbach (Fagott) und Koch (Horn) standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Grossen Erfolg hatten Frau Marie Götze als Liedersängerin und der phänomenale Geiger Kubelik. J. Schink.

BRÜNN: Die Fülle des zu Berichtenden gestattet nur eine kurze Erwähnung der bemerkenswerten Ereignisse. Die Philharmoniker (Veit) verhalfen u. a. Tschaikowsky's dritter Orchestersuite zu einer prächtigen Wiedergabe, und der Musikverein lieferte mit

Glazounow's Symphonie op. 4 seine beste Leistung seit Frotzlers Direktionsantritt. Der letzte Konzertabend dieses Vereines war einer gerundeten Aufführung von Klughardts „Die Zerstörung Jerusalems" gewidmet, die sich durch die vorzügliche Besetzung der Soli, insbesondere durch die Herren Neubauer und Rudolf Berger auszeichnete. Wie alljährlich ehrte der Verein „Deutsches Haus" auch heuer den Geburtstag Bachs durch eine pietätvolle Feier. Der Liedergesang war durch Fr. Brüll-Kienemund, Leopold Demuth und das treffliche Frl. Koenen vertreten. S. Ehrenstein.

CHEMNITZ: Die Höhepunkte solistischer Leistungen der Berichtszeit bildeten die Gesangsvorträge (Wagnerausschnitte) von Alfred von Bary und Liszts Es-dur Konzert mit Marianne Brünner, neben denen Mary Münchhoff und Anna Stahlknecht-Borgwardt annähernde Erfolge zu verzeichnen hatten. Als ganz vorzügliches Ensemble stellte sich mit musikalisch hochfein ausgearbeiten a cappella-Gesängen alter und neuer Meister das Leipziger Damen-Vokalquartett vor und Stadtkapelle und Lehrergesangverein (Max Pohle) vermittelten uns in üblich vortrefflicher Ausführung symphonisch bedeutende Werke von Tschaikowsky, Saint-Saëns, Heinr. Hofmann und Schumann, bzw. Männerchorwerke von Schubert, Neumann, Hegar, Brahms und Strong. Oskar Hoffmann.

DANZIG: Den erheblichsten Beitrag zur Musikpflege liefern nach wie vor C. Theil und F. Binder. Theil mit seinen wöchentlichen Symphoniekonzerten, die an Billigkeit bei stets interessantem Programm und geistvoller Ausführung in Deutschland ausser Berlin nicht ihresgleichen haben und jetzt auch die Mitwirkung heimischer Künstler als Solisten gewonnen haben. Binder veranstaltete am Klavier mitwirkend sechs Kammermusikabende im Verein mit H. Davidsohn und den Herren Wernicke, Seidel, Becker, leitete die beiden Aufführungen der Danziger Singakademie, deren eine die „Schöpfung" und die andere das Oratorium „Welt-Ende, Gericht und neue Welt" von Raff brachte, und veranstaltete zwei Symphoniekonzerte, die zu den schönsten Ereignissen in dem so reich erblühten und auf ein so hohes Niveau gelangten Musikleben unserer Stadt gehören. Der Orchesterverein unter verdienstvoller Leitung des Herrn Schwarz gab zwei Konzerte, im ersten hatten wir das Glück endlich Ysaye zu hören. Er spielte hier als Hauptstück die so interessante wie anmutreiche Schottische Phantasie von Bruch. Im zweiten Konzert des Vereins erfreute Frau Elisabeth Ziese durch tüchtige und belebte Wiedergabe von Beethovens c-moll Konzert. An eigenen Konzerten auswärtiger und hiesiger Künstler fehlte es nicht. Mary Münchhoff kam und von neuem bewunderte man die hohe Künstlerschaft der Sängerin. Petschnikoff mit Frau erschienen wieder und übten denselben Zauber aus wie früher. Das Quartett Joachim-Halir-Wirth-Hausmann, vom Orchesterverein gerufen, wirkte mit einem Beethoven-Abend beglückend und das Beispiel der Vollendung gebend. Frau Schumann-Heink erschien trotz ihrer seltenen Machtmittel an Stimme und Ausdruck doch von ihrer Höhe hinabgestiegen. Herr Hinze aus Danzig erwies sich bei enormer Technik doch als ein auf dem Wege über Leipzig stark entwegtes Talent. Die sechs Kammermusikkonzerte, jetzt ausschliesslich von Danziger Kräften, werden in einem Geiste geleitet, der edles Neue ebenso fördert wie er das gute Alte bewahrt. Ebenso verfährt Binder in seinen Symphoniekonzerten. Raffs Oratorium jedoch machte begreiflich, was Kretzschmar darüber urteilt, und dass es, einst mit grösster Spannung erwartet, stark enttäuscht habe. — Der Danziger Lehrergesangverein führte beifällig Hofmanns „Jungfrau von Orléans" auf. Dr. C. Fuchs.

DESSAU: Im 5. Hofkapellkonzert erschien zum erstenmal Bruckners romantische Es-dur Symphonie (No. 4) in schöner Wiedergabe. Johanna Dietz erfreute durch Lieder von Wagner und Liszt. Die Novität des 6. Konzertes war Alexander Ritters symphonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe". Mit dem Es-dur Klavierkonzert erwies sich Guido Peters als meisterlicher Beethovenspieler. Das 7. Konzert

brachte in Erstaufführung Franz Mikoreys Programm-Symphonie „An der Adria", ein Werk, das, wenn auch zu breit angelegt, von grosszügiger Konzeption wie von einem immensen Können Zeugnis ablegt. Die beiden Kammermusikabende IV und V vermittelten Beethovens Serenade op. 25, Rubinsteins Streichquartett op. 17 No. 3, Schumanns A-dur Quartett op. 41 und Franz Schuberts ewig schönes B-dur Trio op. 99. Die Vokalsoli boten Kammersänger R. von Milde und seine begabte Schülerin Elsa Angelkorte. Im 3. Windersteinkonzert interessierten Hugo Wolfs „Penthesilea" und Konzertmeister Pick-Steiner mit dem Vortrag des Brahmsschen Violinkonzerts. Ernst Hamann.

DORTMUND: Mary Münchhoff errang im dritten philharmonischen Solisten-Konzert mit Donizetti's „Wahnsinnsarie" und einer Anzahl Lieder neue Ehren. Unter Hüttner erwuchs Brahms' c-moll Symphonie zu einer fein durchdachten und sorgsam abgestuften Orchesterleistung. Dieser ebenbürtig war die Ausführung der „Eroica" im letzten Konzert der Serie. In diesem dirigierte Max Schillings seinen Prolog zu „Ödipus", das Vorspiel zu „Ingwelde" und das „Hexenlied". Bei meisterhafter Deklamation durch Ernst v. Possart hinterliess das Melodram einen starken Eindruck; einige Schillingssche Lieder, von Frau Cahnbley-Hinken gesungen, erwärmten nicht in gleichem Grade. — Einen anregenden Vortrag über Tschaikowsky und seine pathetische Symphonie mit nachfolgender Ausführung hielt Kapellmeister Hüttner. Musikdirektor Janssen gab im Verein mit Bernhard Dessau und Hugo Dechert einen fesselnden Beethoven-Abend. In einem Holtschneiderschen Orgelkonzert erregte eine Passacaglia und das Konzert mit Orchester F-dur von Händel-Reimann besonderes Interesse. Aus den Symphoniekonzerten mögen hier Erwähnung finden: die Böcklin-Symphonie von Huber und die Beethoven-Abende, in denen die Ausführung der Symphonieen von der künstlerischen Stufe des philharmonischen Orchesters beredtes Zeugnis ablegte. Willy Eickemeyer spielte das Es-dur Konzert in fesselnder Weise. Im Hornungschen Schlusskonzert zeigte sich Josef Hofmann in Werken klassischer und moderner Meister als ein technisch gut ausgerüsteter und geistig fein empfindender Pianist und Marie Soldat-Roeger bewies wiederum ihre hohe Künstlerschaft. Heinrich Bülle.

DRESDEN: Die orchestrale Neuheit des sechsten Symphoniekonzerts (Serie B) im Opernhause war ein symphonischer Prolog zu Hugo von Hofmannsthals Drama „Der Tor und der Tod" von August Reuss. Während der Dichter in seinem Werke im wesentlichen auf feine Stimmungseffekte abzielt, sucht der Komponist mehr die leidenschaftlichen Momente der Dichtung zu verwerten und durch schroffe Gegensätze zu wirken. Daraus erklärt es sich, dass die Komposition keinen einheitlichen Eindruck macht, sondern in zahlreiche Partieen auseinandergerissen zu sein scheint. Der Einfluss von Richard Strauss (Tod und Verklärung) ist unverkennbar. Die Aufnahme des gut instrumentierten und durch einen pathetischen Zug ausgezeichneten Werkes war achtungsvoll. Solist war der Cellovirtuose Jean Gérardy, der zwar durch glänzende Technik hervorragte, aber in bezug auf Beseelung des Spiels und Geschmack der Auswahl seiner Soli manches zu wünschen übrig liess. Ein Verdienst erwarb sich der Orchesterverein „Philharmonie", dessen über 70 Köpfe zählende Kapelle unter Leitung des Herrn Bornschein steht, mit einer Aufführung der Symphonie „Frühlingsfeier" von Heinrich Schulz-Beuthen, dem hier lebenden, leider noch bei weitem nicht genug gewürdigten Tondichter. Dagegen war das Unternehmen des Herrn Lehmann-Osten, ein ganzes Konzert ausschliesslich mit Werken des greisen Hamburger Komponisten Ferdinand Thieriot zu füllen, von keinem erheblichen Erfolg begleitet, da Thieriot zwar in jedem seiner Werke als tüchtiger Musiker sich erweist, aber dem modernen Empfinden doch allzufern steht. Auch ein Konzert, das Paul Colberg zum Besten des Albertvereins veranstaltete, um darin umfangreiche Teile einer Oper aus seiner Feder zu Gehör zu bringen, verlief, ab-

gesehen von der solistischen Mitwirkung des Konzertmeisters Lewinger, ziemlich matt. Die Quartettvereinigungen Petri und Lewinger haben ihre Zyklen abgeschlossen, von andern musikalischen Veranstaltungen verdienen nur das Konzert des Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang sowie ein Klavierabend von Teresa Carreño an dieser Stelle hervorgehoben zu werden.

F. A. Geissler.

ELBERFELD: In einem eigenen Konzert bewährte sich neben der gediegenen Pianistin Helene Rauchenecker der Cellist Henry Son als ein technisch durchgebildeter, musikalisch empfindender Künstler. Das fünfte Konzert der Konzertgesellschaft brachte unter Dr. Hayms Leitung eine vorzügliche Aufführung der „Symphonie pathétique“ von Tschaikowsky. Der Chor war mit dem anmutigen „Athenischen Frühlingsreigen“ für Frauenchor und Orchester von Josef Frischen vertreten. Mit dem Geiger Oliveira (Valerio Franchetti) hatte man eine sehr glückliche Wahl getroffen. Weniger gefiel die Sängerin Katharina Roesing. Wie in dem Konzert des Lehrergesangvereins, der unter Haym das Volks- und Kunstlied gleich erfolgreich pflegt, die Gesangsvorträge von Frau Professor Schmidt aus Halle, so waren in dem Kirchenkonzert in der Christuskirche, dem vom Instrumentalverein und der Liedertafel veranstalteten und von Dr. Burkhardt geleiteten Konzert, die von Frau Cahn-Poft die künstlerisch wertvollsten Darbietungen. Während die Konzertdirektion de Sauset mit dem Güntherschen Liederspiel- und Operetten-Ensemble einen völligen Misserfolg zu verzeichnen hatte, reihte sich ihr sechstes Künstler-Konzert den bisherigen würdig an.

Ferdinand Schemensky.

ESSEN: Während im fünften Musikvereinskonzert Katherine Goodson durch die temperamentvolle Wiedergabe des Klavierkonzerts in b-moll von Tschaikowsky erfreute, erschloss Eugen d'Albert in einem Konzert der Musikalischen Gesellschaft die Tiefen Beethovenschen Geistes. Der Musikverein brachte im Schlusskonzert Henschels Requiem und Kapellmeister Olsner mit seinem Frauenchor Pergolese's selten gewordenes „Stabat mater“.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Die Museumsgesellschaft hat ihr Publikum in die Ferien entlassen; ein vorwiegend Hugo Wolf gewidmetes Sonntags-Programm und ein gediegener Freitagsabend, wobei d'Albert sein Konzert in E-dur glänzend spielte, machten den Schluss der orchestralen Darbietungen für diesmal. Siegmund von Hausegger hat sich seinem künstlerischen Vorstandsposten in diesen letzten Veranstaltungen so gut gewachsen gezeigt, wie in seiner ganzen ersten Saison. Für Klassiker, neuere und neueste, hatte er als Dirigent das gleiche Mass von Sinn und von fein-geschmackvollem Darstellungsvermögen übrig. Als selbstschaffender Musiker steht er allerdings, wie seine zahlreichen Lieder und die jüngst aufgeführte „Dionysische Phantasie“ deutlich wiesen, ganz auf dem Boden der „Neuesten“, aber ohne das „gränzenlose Erdreusten“ von Goethes Baccalaureus. Er wird fast durchweg von Mässigung und Geschmack beraten. Mögen ihm diese guten Geister immer zur Seite bleiben! Ganz zuletzt war noch das böhmische Quartett vom Museum zu einem Gastspiel geladen worden, wobei es besonders mit Dvořáks op. 96, dem „amerikanischen“ Quartett, höchst gelungen abschnitt. Der Lehrervereins-Sängerchor gab in seinem 2. Konzert wieder manch ansprechende Neuheit zum besten, namentlich gefielen von den 6 volkstümlichen Gesängen von Bernhard Sekles einige Nummern lebhaft. Der Komponist hat in den Männerchorsatz eine Sopransolostimme eingeflochten, nicht aus blosser musikalischer Willkür, sondern auch mit Rücksicht auf die selbstgeschaffenen Texte, sodass das Ganze einen leisen musik-dramatischen Anflug bekommt. Eine junge Violinkünstlerin, Elsa Wagner aus Dresden, fand in

diesem Konzert auch vielen und gerechtfertigten Applaus; gründlichen Kennern gefielen zwei von Fritz Baselt für Männerchor bearbeitete Sätze von Arcadelt und Orlando di Lasso. Eine besonders in den Chorpartieen vollgelungene Aufführung von Mendelssohns „Elias" mit C. Perron als Hauptsolisten fällt dem Rühlschen Verein als Verdienst zu. Die grossen Konzertinstitute haben nun fast alle, der vorgeschrittenen Saison Rechnung tragend, ihre Tätigkeit beschlossen. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG i. B.: Die dieswinterlichen Symphoniekonzerte fanden im sechsten ihren Abschluss. Von Neueren war R. Strauss mit „Don Juan" und „Heldenleben", Berlioz mit der Harold-Symphonie und Bruckner mit der vierten (romantischen) vertreten; von älteren Meistern Bach (C-dur Suite) und Beethoven (Pastoral-Symphonie). Die Leistungen des Städtischen Orchesters unter Starkes Leitung standen auch diesmal auf der Höhe ihrer Aufgabe. Als hervorragende Solisten hörten wir Alexander Petschnikoff in Mozarts mustergültig gespieltem A-dur Konzert und der Bachschen Chaconne. Unter den Gesangssolisten interessierte besonders der Berliner Hofopernsänger Baptist Hoffmann mit der Hans Heiling Arie und einigen prächtig gesungenen Liedern von Schubert, Brahms und Schumann; dann Frau Metzger-Froitzheim, die mit schöner Altstimme eine Arie aus „Samson und Dalila", sowie Lieder von Schubert, C. M. v. Weber und H. Wolf zu Gehör brachte. — Die Kammermusikvereinigung des Süddeutschen Streich-Quartetts brachte an 4 Abenden noch Mozart, Beethoven, Schumann und Schubert zum Vortrag. Treffliches Zusammenspiel und hoher künstlerischer Ernst sind sämtlichen Vorträgen nachzurühmen; pianistisch machte sich Frau Dr. Thomas-St. Galli als hervorragende Mozart- und Beethoven-Interpretin geltend. — Der Oratorien-Verein bewerkstelligte eine Aufführung von Schumanns Manfred-Musik mit Ludwig Wüllner. — Der Musikverein führte Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" in sehr gelungener Weise auf und ist gegenwärtig eifrig mit den Chorproben zu Bachs Johannes-Passion beschäftigt, die mit Clara Erler, Dr. Raoul Walter und Prof. Staudigl am Karfreitag zur Aufführung kommt. — Zu erwähnen sind noch ein stark besuchter Beethoven-Abend Frederic Lamond's und ein Konzert des hervorragenden Violinisten Silvary aus Paris, die beide glänzende Aufnahme fanden. Victor August Loser.

GLASGOW: Die „Glee and Madrigal-Society" gab ein sehr interessantes Konzert, das nur Schöpfungen aus längst vergangener Zeit enthielt. Darunter Werke von Palestrina und solche von englischen Zeitgenossen. — Die „Schöpfung" wurde zweimal geboten. Zuerst durch die „Glasgow-Sabbath-Union", dann durch die „Vale Choral-Union". Die „Cecilian Orchestral-Society" gab ein im ganzen gelungenes Konzert, das Beethovens erste Symphonie uud Mendelssohns „Capriccio brillant" in h-moll (Herr Turnbull) enthielt. Das „Choral-Institute" brachte im Verein mit der „Gesellschaft junger Christen" eine gelungene Wiedergabe des „Judas Maccabäus". Das zweite Konzert der „Amateur Society" war eines der besten, das diese ausgezeichnete Gesellschaft von Dilettanten jemals geboten hat. Es umfasste: Ouvertüre zur „Zauberflöte" und Leonore No. 3, die Liebes-Szene aus Berlioz' „Romeo und Julie", Liszts „Les Préludes" und Bachs Konzert in d-moll für 2 Violinen und Streich-Orchester. Tarnoc.

HAMBURG: Mit der Konstatierung so wichtiger Ereignisse, wie dass Herr Kapellmeister Müller im letzten Abonnement-Konzert mit Brahms' c-moll Symphonie seine Begabung glänzend dokumentierte, und dass Herr Kapellmeister Schultze in seinem Konzert mit Beethovens c-moll Symphonie Triumphe feierte; dass Herr Meier Beethovens Violinkonzert tonschön spielte, Herr Lehmann seine Verehrerinnen mit Mendelsohns Konzert für die Geige begeisterte, möchte ich die Geduld der Leser der „Musik" lieber nicht erschöpfen. Darüber hinaus aber bot die Saison wirklich nicht allzuviel — Neues von Belang gar nicht. Multa, non multum ist das Endresultat. Allerlei Konzerte, die

bei dem hier herrschenden Unfug der Kilometer-Kritiken der Lokalkritik Gelegenheit geben, statistisches Material, vergleichende Zahlenkunde anzufahren, aber Aufführungen von einschneidender Bedeutung — nein! Nikisch füttert uns, nach einigen schlechten Erfahrungen mit neuzeitlichen Programmen, mehr und mehr nach der bewährten Musik-Speiseküche ab; er balanciert geschickt zwischen den Nieten und den Stilen herum und macht durch wundervolle Reproduktionen vergessen, dass eigentlich im Vordergrunde nicht die Ausführung sondern das Werk stehen sollte. Max Fiedler hat mit einem Beethoven-Abend seinen gut gelungenen, recht brav gemischten, aber doch auch nicht mit Bestimmtheit ein Ziel verfolgenden Zyklus beendet und zugleich für das kommende Jahr eine Vermehrung seiner Konzerte von 8 auf 10 Abende angekündigt. Der grosse Nimmersatt, genannt Publikum, verträgt also noch mehr. Julius Spengel mit der „Cäcilia" ist gleichfalls bei der grossen Saison-Fermate angekommen und eine kleine Sensation hatte die hiesige Philharmonie für das Ende ihrer Konzerte in Bereitschaft: Prof. Richard Barth tritt freiwillig von der Leitung des alten, angesehenen Instituts zurück. Die Lokalpresse hat sich bei diesem Anlass einige Krokodilstränen herausgequetscht, aber ein ehrliches, tiefes, künstlerisches Bedauern hat Barths Entschluss nicht erregen können. Barth, ein entschieden feiner Kopf, ein guter Musiker trotz seines einseitigen, reaktionären Geschmackes und eines ähnlichen Empfindens, war eben bei allen seinen Vorzügen nicht der Mann, der an die Spitze eines grossen Instituts einer Grossstadt gehörte. Es fehlt ihm an künstlerischem Profil, an überragender Persönlichkeit und an den Eigenschaften, die zum modernen Dirigenten gehören. Auch kleinere Konkurrenten wie Nikisch und Fiedler wären seinem soliden Musikertum gefährlich geworden; vollends bei solchem Wettkampf aber musste die Philharmonie unterliegen. Und sie unterlag. Die Reihen ihrer Anhänger lichteten sich mehr und mehr, das grosse künstlerische Interesse schwand und es blieb nur noch ein Anhang von persönlichen Freunden — wie immer zu wenig, um das Institut finanziell über Wasser zu halten. Man kann begreifen, dass dieser Rückgang einen vornehmen Mann wie Professor Barth tief kränkte und ihn zu Rücktrittsgedanken bestimmte. Im nächsten Jahre will die Philharmonie sich mit Gastdirigenten behelfen, dann soll der Posten wieder definitiv besetzt werden. Unter den aussichtsvollen Kandidaten wird in erster Linie der prächtige, vielseitige Emil Paur, der kürzlich Berlin und Wien begeisterte, genannt. Dass die Berufung des ausgezeichneten Musikers wohl geeignet wäre, unserm Musikleben eine feste Stütze zu geben und daher wohl auch von allen Musikern jeder Richtung mit Freuden und Enthusiasmus begrüsst würde, bedarf kaum der Versicherung. Heinrich Chevalley.

HEIDELBERG: Mit dem üblichen grossen Chorkonzert beschloss der Bach-Verein seine diesjährige Tätigkeit. In Beethovens selten gehörter, neben der grossen Schwester in D leider etwas vernachlässigten C-dur Messe und in Bachs gewaltigem Magnificat leistete der Chor unter Prof. Wolfrums Leitung Vortreffliches, während die Solisten nicht in gleicher Weise befriedigten. Ihretwegen kam auch Bachs wundervolle, von Wolfrum bearbeitete Kantate: „Ich bin ein guter Hirt" (für Solostimmen mit Ausnahme zweier Chorchoräle) nicht zu voller Geltung. — Dr. Wüllner warb unserer endlich wachsenden Wolf-Gemeinde durch einen herrlichen Hugo Wolf-Abend eine grosse Zahl neuer Freunde. Mit einem ausverkauften Beethoven-Abend des Heermann-Quartetts beendigte Direktor Seelig seine diesjährigen Kammermusikveranstaltungen, die, erwachsen aus kleinen Anfängen, unverdrossen für das Verständnis „intimer Musik" gewirkt und sich im Laufe der letzten Jahre zu einem unentbehrlichen Faktor unseres Musiklebens entwickelt haben. Bertha Morena's Pathos wirkte trotz der grossen Stimmmittel auf dem Konzertpodium nicht recht überzeugend. Erika Wedekind entzückte Freunde des bel canto wieder durch ihre unfehlbare Technik. Fritz Stein.

KÖLN: Das zehnte Gürzenich-Konzert brachte in allererster Aufführung eine Novität aus der Feder des Darmstädter Hofkapellmeisters W. de Haan „Das Lied von Werden und Vergehen" für Chor, Orchester und Orgel. Vor den Tempel der Nacht führt uns de Haans poetischer Vorwurf, wo von den ewigen Toren in düstrer Runenschrift das uralte, nie gelöste Rätsel von Werden und Vergehen entgegenstarrt. Dasselbe rauschen die dunklen Wogen. Was der Tag entliehen hatte, gibt er in das Dunkel hinter die undurchdringlichen Tore zurück, bis einst die grosse Stunde schlägt und die Goldharfen im Saal der Erinnerung das Lied der Versöhnung und der Erkenntnis vom ewigen Sein tönen. Die dichterisch schönen Gedanken haben eine vornehme Fassung gefunden. Die Vertonung des Textes zeigt den Komponisten zunächst hinsichtlich der Erfindung von sehr vorteilhafter Seite, dann sehen wir seine Themen folgerichtig aufgebaut und, bei teilweiser Wahrung der für ähnliche Kunstwerke früher massgebenden ältern Form, sowohl die Chöre wie das Orchester mit einer bedeutenden und wirkungsvollen Aufgabe bedacht. Zumal im Orchester ist vieles ganz im Stil der Moderne behandelt und da ist es nicht zu verwundern, wenn bei einer Stelle wie „hinter ihm fielen die Tore zu, die schweren Riegel wurden kreischend vorgeschoben" das Geräusch der Riegel einen zeitgenössisch beglaubigten Missklang hervorruft und manches sonstige realistische Moment der neuern Richtung Rechnung trägt. Die Stimmenführung der Chöre ist eine sehr gewählte und die ganze Art und Weise des Chorsatzes erinnert an beste Vorbilder. Die interessante orchestrale Arbeit bewährt überall den jedwede Technik sicher beherrschenden Meister, der es trefflich verstanden hat, durch mannigfach-wirksame Farbenmischung dem ganzen Tongemälde eigenartigen Reiz und poetische Stimmung im Sinne der Textvorlage zu geben. Die Aufführung unter Steinbach war eine nach jeder Richtung vorzügliche, so dass de Haan, der persönlich erschienen war, sich bei Dirigent und Publikum für einen sehr schönen Erfolg bedanken konnte. Auch A. Glazounow's fünfte Symphonie, die von verwandten früheren Werken desselben Autors in mehrfacher Hinsicht, zumal an klarer Gliederung und Übersichtlichkeit, übertroffen wird, interessierte lebhaft, hauptsächlich durch das ihr innewohnende starke Temperament und klangliche Schönheiten, welch letztere allerdings stellenweise um bereits vorhandene und vorteilhaft bekannte musikalische Gedanken in blühender Orchestersprache gewoben zu sein scheinen. Als Solistin erzielte Irma Saenger-Sethe mit ihrer vornehmen und ausserordentlich tonschönen Wiedergabe von Mozarts Violinkonzert Es-dur grossen Erfolg. Schumanns Genoveva-Ouvertüre hatte in äusserst feiner Ausführung dem Abend eine wertvolle Einleitung gegeben.

Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Die Leiter unserer grossen Konzerte sind leider in der Zusammenstellung ihrer Programme nicht besonders glücklich. Johan Svendsen setzte (in den Kapellkonzerten) neben eine neue klangvolle und interessante, aber nicht eben tiefgehende Symphonie von Tančiw das abgedroschene Stück von Saint-Saëns „Le rout d'Omphale" und nachher Händels Tripelkonzert für Geigen und Cello, um dann mit einer flotten Kuhlauschen Ouvertüre zu schliessen! Herr Neruda brachte (im Musikverein) nach drei Berliozschen, nicht glücklich gewählten Stücken die vierte Symphonie von Beethoven, leider ziemlich mittelmässig vorgeführt, und zum Schluss ein freundliches, nicht sehr bedeutendes Frühlings-Chorlied von J. P. E. Hartmann. Dirigenten sollten, um den Geschmack zu erheben und ihre eigenen Konzerte wirksamer zu gestalten, der stilvollen Zusammenstellung ihrer Programme eine besondere Aufmerksamkeit widmen. — Von kleinen Konzerten nenne ich die Quartettabende der Quartettvereinigungen Höeberg und Marke, den klassischen Sonatenabend des Klavierspielers L. Glass und des Violinisten G. Höeberg, den „Schubert-Abend" der Sängerin Frau Boye-Jensen und das eigentümliche Palaiskonzert, in dem (preisgekrönte) Kompositionen über die Motive des neuen — hier

sehr besprochenen und bestrittenen — Glockenspiels im Turm des Neuen Rathauses zur Aufführung kamen — und zwar mit ihrer einförmigen Wirkung — und schliesslich das siebente Palaiskonzert, in dem eine Reihe bedeutender Werke von P. E. Lange-Müller unter Leitung des Komponisten vorgeführt wurden. William Behrend.

KRAKAU: Kurz vor Toresschluss erschienen Ernst van Dyck, der, auf dem Konzertpodium ohnehin eine Anomalie, mit seiner eminenten Schule über das Schwinden seines nie allzustark gewesenen Organs nicht hinwegzutäuschen vermochte und die, seit ihrem neunten Lebensjahre als Wunderkind in aller Herren Ländern angestaunte, nunmehr zur wahren Künstlerin glücklich emporgereifte Leschetizky-Schülerin Paula Szalit. Bernard Scharlitt.

LEIPZIG: Stünden nicht noch einige grössere Chorkonzerte in Aussicht: für die Karwoche Aufführungen der Johannespassion und der Matthäuspassion und für den Mai zur Jubiläumsfeier des Riedelvereins der „Christus“ von Liszt und anderes mehr — so könnte ich heute bereits die Leipziger Konzertsaison 1903/4 als erledigt bezeichnen. Das Gewandhaus schloss seine Pforten am 24. März mit Beethovens Symphonieen in C-dur und in D-moll, nachdem im Vorausgegangenen 21. Abonnementskonzert Durchschnittsvorführungen der Oberon-Ouvertüre und der zweiten Symphonie von Brahms, sowie eine hervorragend schöne Interpretation von Richard Strauss' „Tod und Verklärung“ recht minderwertige Gesangsvorträge der Dresdener Hofopernsängerin Annie Krull eingerahmt hatten, und nachdem der zwischen den beiden letzten Orchesterkonzerten liegende sechste Gewandhaus-Kammermusikabend die Quartette in f-moll op. 95 und in a-moll op. 132 von Beethoven und dazwischen unter vortrefflicher pianistischer Beteiligung von Carl Friedberg des gleichen Meisters D-dur Trio op. 70, No. 1 gebracht hatte. Vollendet schön wurden im Schlusskonzert die beiden mittleren Sätze der C-dur Symphonie und das Scherzo der Neunten vorgeführt und gut gelang der Freudenhymnus, für den sich dem durch Mitglieder des Leipziger Lehrergesangvereins verstärkten Gewandhauschor Emilie Buff-Hedinger, Marie Hertzer-Deppe, Andreas Moers und Kammersänger Franz Schwarz als respektables Soloquartett beigesellt hatten. Im übrigen gab es aber auch in diesem letzten Konzert mancherlei Unschönes und Befremdliches, das zum Teil durch ungünstige Aufstellung des vom Chor eingezwängten Orchesters sowie durch Indifferentismus der ersten Geiger, die unglaublicherweise mit der herrlichen unendlichen Sechszehntelmelodie im Adagio der Neunten nichts rechtes anzufangen wussten, zum andern Teil aber durch Prof. Nikisch verschuldet wurde, der das Menuett der ersten Symphonie abnorm schnell spielen liess, die D- und G-dur Seitensätze im Adagio der Neunten aber krankhaft verschleppte. Man schien eben allerseits abgespannt und nervös zu sein, und es bleibt jedenfalls zu bedauern, dass gerade die letzte Symphonie Beethovens für die „letzten Kräfte“ der Ausführenden aufgespart wird. Neben diesen legitimen letzten Konzerten gab es auch noch einige mehr extemporierte Saisonschlüsse: Hans Lange, Schüler von Prof. Sevcik in Prag, erwies sich in einem Konzert, das er mit dem noch unfertigen Pianisten Hugh del Carril und dem ordentlichen Violoncellisten Anton Fingerland veranstaltete, in der Ausführung des h-moll Konzerts von Saint-Saëns und der Faust-Phantasie von Wieniawski als ein beachtenswertes, der Reife nahegekommenes Geigertalent; Agnes Tallard debütierte mit einem Liederabend, dem nur die tüchtigen Violoncellovorträge des Gewandhausorchestermitglieds Albert Kludt ein gewisses künstlerisches Ansehen verliehen; eine zu wohltätigem Zweck anberaumte neuerliche Vorführung des von Th. Hagedorn mit Geschick komponierten Oratoriums „St. Benno“ begegnete freundlichem Interesse, und ein „Preisliederkonzert“, mit dem die als Gesangszeugin nicht ganz glaubwürdige Anna Fricke-Heinze unter Assistenz mehrerer für Volksliedersinger wenig prädestinierten Hilfskräfte an das „Wochenbett“ der neuesten

deutschen Volksliedkunst entbot, wurde mit mehr Verwunderung als Bewunderung angehört und teilweise sogar abgelehnt. Arthur Smolian.

LIVERPOOL: Das letzte der „Richter-Konzerte" enthielt in seinem brillanten Programm Elgar's „Cockaigne", Strauss' „Also sprach Zarathustra", Beethovens „Leonoren"-Ouvertüre No. 2 und die Schluss-Szene aus „Tristan". — Im 10. Konzert der Philharmoniker hörten wir Beethovens „Siebente", Strauss' „Tod und Verklärung", Stücke aus dem Parsifal; als Solistin erschien Muriel Foster mit Saint-Saëns' Ballade „La fiancée du Timballier". Dr. Cowen aus London war, wie gewöhnlich, der Dirigent. Im nachfolgenden Konzert freuten wir uns, Raoul Pugno begrüssen zu können; er fesselte durch eine ausgezeichnete Wiedergabe von Griegs wohlbekanntem Konzert. — Das dramatische Oratorium von Alex. Mackenzie „The Rose of Sharon" fand durch die „Baptist Choral Society" eine nicht eben vollendete Aufführung, während die Solisten (Mr. Tree, Miss Allen, Miss Charlotte Lane) nach jeder Richtung befriedigten. Auch der vierte Abend Mozartscher Duos für Klavier und Violine verdient mit Anerkennung erwähnt zu werden. Conrat.

MAGDEBURG: Die Saison der Konzerte ging mit einem letzten Stadttheaterkonzert der städtischen Kapelle zu Ende. Was folgt ist nur ein bescheidener Nachklang. Eugen d'Albert spielte und dirigierte einige eigne Opernfragmente; das war für Musikalische das Ereignis des Abends; im übrigen enthielt das Programm bekannte Werke. Ein schöner Erfolg erblühte dem Orchester und seinem Dirigenten in einem Chorkonzert, das die Walpurgisnacht Mendelssohns brachte und die Faustmusik Schumanns in der beliebten Abkürzung. Im letzten Konzert des „Kaufmännischen Verein" hörte man wieder Herrn Kreisler. Das letzte „Harmonie"konzert war das allerletzte. Diese Gesellschaft, die auf eine hundertjährige Pflege der Symphoniekonzerte zurückblickt, gibt ihre Konzerte auf. Mit den Zeiten ändern sich auch die musikalischen Verhältnisse; in vormärzlichen Tagen und darüber hinaus sammelte sich in diesen Räumen der musikalische Adel Deutschlands. Jetzt hat diese Erbschaft wie die der Loge „F. zur Gl." die Stadt übernommen. Es erwächst ihr daraus die Pflicht „strebend sich weiter zu bemühen." Man ist bis jetzt, das muss man zum Lobe der Konzertleitung sagen, allerseits auf dem Posten und lässt sich durch die nörgelnde Kritik Weniger nicht abhalten, ihren Programmen den Ausspruch Schumanns zugrunde zu legen: achtet das Alte, bringet aber auch dem Neuen euer ganzes Interesse entgegen. Max Hasse.

MÜNCHEN: Im siebenten Abonnementskonzert des Kgl. Hoforchesters wurde ein Cellokonzert von Georg Zeller durch Konzertmeister Ebner zum erstenmal vorgeführt; ein zwar ungleich erfundenes, aber mit frischem Schwung gearbeitetes Werk; in der Form könnte es etwas kompakter sein, namentlich im Hauptallegro, das vielfach in dramatisch-lebhafte Dialog-Gruppen zwischen Tutti und Solo auseinanderbröckelt. Im gleichen Konzert sang Frl. Tordek eine Arie aus Mozarts „Idomeneo" mit fesselndem Vortrag. Das zehnte Kaimkonzert unter Weingartner brachte zwei Novitäten, ein stark eklektisches Gesangsstück mit Orchester „Judiths Siegeslied" von van Eyken und die symphonische Dichtung „Per aspera ad astra" in vier Sätzen von Pohlig. Das letztere Werk, das einen ähnlichen Vorwurf wie Strauss' „Tod und Verklärung" versinnlichen will, verspricht nach der äusseren Anlage recht Gutes, ist aber in der Ausführung seiner Ideen zu unbestimmt; es fehlt ihm wohl nicht an formaler Rundung, aber an Plastik, an jenen spannenden Gegensätzen, zu denen der erste und der dritte Satz nach dem Programm herausfordern. Denselben Eindruck hatten wir von den geistlichen Kompostionen des vielgenannten Lorenzo Perosi, der letzthin im Odeon unter enormer Beteiligung des Publikums ein Konzert veranstaltete. Zum Vortrag kamen Instrumentalsätze und ein Stabat Mater. Perosi hat Formsinn, auch eine auf Übung beruhende

solide Satztechnik, aber weder genug kräftige Farben noch tiefere Gedanken; es geht ihm fast alles, was er zu sagen hat, in dem weichlichen, scheckigen Konventionalstil auf, der sich seine Ausdrucksmittel holt, wo er kann. Als Dirigent hat er uns noch weniger entzückt; es wird kaum einen zweiten geben, der so inbrünstig zum Himmel emporschauspielert und seine irdischen Einsätze so regelrecht vergisst, wie er. Von den sonstigen Darbietungen nennen wir zunächst eine Kammermusiksoiree des Münchener Streichquartetts (Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer), in dem Beethovens op. 132, Dvořáks op. 105 und Haydns op. 76 mit edelster Tongebung und künstlerisch ausgeglichenem Zusammenspiel zur Wiedergabe kam; ferner einen glänzenden Liszt-Abend Frédéric Lamond's, zwei Klaviersoireen des talentvollen, in der vorwiegend verstandesmässigen Auffassungsweise an Risler gemahnenden Schotten Leonard Borwick, sowie den gediegenen Vortrag der Beethovenschen Cello-Sonaten durch die Herren Friedberg und Hegar; der kleine Violinspieler Vecsey liess sich im Odeon zum viertenmal hören, auch Kubelik gab noch einen Abend, beide mit riesigem äusseren Erfolg; ein anderer recht tüchtiger Geiger, Fritz Kreisler, spielte im vorletzten Abonnementskonzert bei Kaim. Unter den Sängern ragte Dressler als temperamentvoller Hugo Wolf-Sänger hervor; auch Frau Susanne Dessoir hinterliess mit ihrem zweiten Liederabend einen sehr nachhaltigen Eindruck. Endlich sei noch, allerdings mit Grausen, des Beethoven-Abends der Miss Duncan gedacht, die u. a. die Mondscheinsonate und die beiden Mittelsätze der siebenten Symphonie zu „tanzen" sich erdreistete und von einem tausendköpfigen deutschen Publikum mit stürmischen Dankesbezeugungen überschüttet wurde. Gewiss auch ein Zeichen der Zeit! Im letzten Akademiekonzert kam die symphonische Dichtung „Insel der Kirke" von Ernst Boehe zum erstenmal zur Aufführung. Die mit den früheren Dichtungen „Des Helden Ausfahrt" und „Nausikaa" erweckten Hoffnungen hat Boehe in diesem seinem jüngsten Stück nicht erfüllt. Die Erfindung ist matt, die Ausdrucksweise zu weichlich und auf jenen konventionellen Ton gestimmt, in dem sich die meisten modernen Programmmusiker ohne Mühe und Unterbrechung ergehen; aber die technische Ausführung bekundet viel Fleiss und Geschick; das mit nambafter Sorgfalt gearbeitete Orchester klingt dem programmatischen Vorwurf entsprechend sehr reich. Im gleichen Konzert kam auch der von Mottl instrumentierte Monolog Gunlöds aus dem ersten Akt der gleichnamigen Oper von Cornelius zu Gehör, ein ungemein wirkungsvolles Tonstück, das von edler Leidenschaftlichkeit durchpulst zu einer ergreifenden Wucht pathetischen Ausdrucks sich erhebt. Von solistischen Veranstaltungen fand ein genussreicher Klavierabend der trefflichen Pauline Hofmann anerkennende Beachtung. Die „Böhmen" veranstalteten unter Mitwirkung Stavenhagens mit glänzendem Erfolg einen Beethoven-Abend. Endlich sei noch des letzten Volkssymphoniekonzerts unter Peter Raabe gedacht, in dem die König Lear-Ouvertüre von Berlioz und Tschaikowsky's fünfte Symphonie eine befeuernde Wiedergabe erfuhren. Dr. Theodor Kroyer.

NEW-YORK: Dr. Richard Strauss beherrscht zur Zeit das musikalische Feld fast ausschliesslich. Sein Name erscheint täglich in allen Zeitungen, alle musikalischen Gespräche drehen sich um ihn und seine Werke. Trotzdem liegt das Verständnis für seine phänomenalen Schöpfungen hier noch sehr im argen. Der Besuch der Konzerte lässt viel zu wünschen übrig, der Beifall seitens ehrlicher Bewunderer und Verehrer ist desto grösser und herzlicher. Die Meinungen platzen scharf auf einander, besonders die englische Presse ist entweder sehr aggressiv oder verbirgt ihre Meinung hinter nichtssagenden Redensarten und schleicht nach Katzenart um den heissen Brei. — Nach oftmaligem Hören erscheinen einem Strauss' Werke als eine ganz natürliche Entwicklung der Musik. Ich finde in ihnen keine Spur von absichtlicher Originalität. Folgende Werke gelangten hier unter des Meisters Leitung zur Aufführung: Don Quixote, Till Eulenspiegel,

Heldenleben, Don Juan, Tod und Verklärung, Liebesszene aus der Feuersnot, Zarathustra. In einem Rezital in Carnegie Hall deklamierte David Bispham „Enoch Arden" zu Strauss' Klavierbegleitung, auch sang Bispham in einer Anzahl von Konzerten Strauss'sche Lieder. Im letzten Konzert des Mannes-Quartett spielte Strauss mit Leo Schulz seine Cello-Sonate op. 6 und beteiligte sich auch an seinem Klavier-Quartett op. 13. Der Beifall war enthusiastisch. Frau Pauline Strauss- de Ahna trat in fast allen Konzerten ihres Gatten auf und sang ältere und neue Lieder, wovon einige noch Manuskript. Sie steht als Vortragskünstlerin in erster Reihe und verhalf den Perlen der Gesangliteratur zu grossem Erfolg. Heute Abend gelangt R. Strauss' „Symphonia Domestica" zur ersten Aufführung, die natürlich mit grösster Spannung erwartet wird. H. H. Wetzler zeigte wieder sein hohes Streben in seinem letzten Konzert, in dem er „Zarathustra" mit Klarheit herausbrachte. — Als Dirigenten und Künstler allerersten Ranges mus ich W. Safonoff aus Moskau nennen, der als Gast-Dirigent des siebenten philharmonischen Konzerts einen ganz gewaltigen Triumph mit Tschaikowsky's pathetischer Symphonie und Beethoven's dritter Leonoren-Ouvertüre feierte. Seine autoritative Art, seine wundervolle Auffassung und Phrasierung, die von ihm erreichten dynamischen Schattierungen wirkten fast wie eine Offenbarung. Im selben Konzert trat Frau Schumann-Heink als Solistin auf und wurde mit Beifall überschüttet. — Das Kneisel-Quartett beschloss seine Saison mit dem Klavier-Quintett op. 4 von Sgambati und dem cis-moll Quartett op. 131 von Beethoven. — Der Bostoner „Longy Club" gab hier sein erstes Kammermusik-Konzert für Blasinstrumente. Longy ist der erste Oboist des dortigen Symphonie-Orchesters, die übrigen Bläser gehören ihm gleichfalls an. Das Programm enthielt Kompositionen von Mozart, eine Flöten-Sonate von Reinecke, ein Trio für zwei Oboen und Fagott von Händel und eine sehr unbedeutende „persische Suite" von A. Caplet. — Ferruccio Busoni bewährte sich auch in seinem zweiten Klavier-Rezital als einer der bedeutendsten Künstler und Alfred Reisenauer gewinnt mit jedem seiner Rezitals mehr Bewunderer seines genialen Spiels. — Im dritten Konzert von Sam Franko gelangte eine „Symphonie concertante" für Violine und Viola von Mozart zur Aufführung. Herr Franko spielte den Viola-Part viel schöner und stilvoller, als Maud Powell den Violin-Part. — Frank Damrosch brachte mit dem riesigen von ihm gegründeten Chor der „Peoples Choral Union" den „Messias" zu prächtiger Wiedergabe.

Arthur Laser.

PARIS: Das hervorstechendste Konzertereignis des Monats war die neue, zweite Symphonie in B-dur von Vincent d'Indy, die Chevillard zweimal zum Vortrag brachte. Sie ist von der Kritik mit grösserer Gunst aufgenommen worden, als vom Publikum, aber das Publikum Chevillard's ist so wählerisch, dass es schon etwas heissen will, wenn eine Neuheit nicht auf unartige Protestkundgebungen stösst. Die meisten Konzertbesucher erfuhren erst durch das Programm, dass es auch eine erste Symphonie d'Indy's gibt. Sie war ein Jugendwerk, das im Jahre 1875 wenig von sich reden machte und, soviel ich weiss, nie veröffentlicht wurde. Der Komponist, der im Jahre 1876 einer der drei einzigen Franzosen war, die der ersten Aufführung des „Ringes" in Bayreuth beiwohnten, liess sich zu dieser Zeit ganz von der Programmmusik nach dem Muster Liszts gefangen nehmen und fand in ihr seinen ersten bedeutenden Erfolg mit der Trilogie „Wallenstein", die 1888 von Lamoureux zuerst gegeben wurde. d'Indy war aber nur äusserlich ein Nachfolger Liszts. Seinem Empfinden und Gestalten nach war und ist er einer der ausgemachtesten Wagnerianer. Sein Musikdrama von 1897 „Fervaal" ist ein ins Druidentum übersetzter „Parsifal" und sein „Etranger" des letzten Jahres ein „Fliegender Holländer" in heutigem Gewande. Vielleicht ist er nur deswegen zu der klassischen Form der viersätzigen Symphonie ohne Programm zurückgekehrt, um sein

Wagnertum zu überwinden. Mehrere Kritiker taten ihm auch den Gefallen zu versichern, dass er diesmal wirklich originell sei und sein Werk nur die französische Schule in ihrer höchsten Vollendung darstelle. Ob die Nachwelt dieses Urteil unterschreiben wird? Erinnert nicht das düstere Motiv des ersten Satzes, das später in Umformungen wiederkehrt, an den Drachen Fafner im Siegfried? Ist der rauschende Glanz des Finales nicht mit Mitteln bestritten, die bald an „Tannhäuser", bald an die „Meistersinger" gemahnen? Das Andante ist selbständiger und in jeder Beziehung der solideste und erfreulichste Teil des Ganzen. Das Scherzo ist ein gar zu geistreiches Spiel mit einem einfachen volksliedartigen Thema. Es gibt da unter anderm ein Harfenglissando, das bedenklich aus dem Rahmen fällt. Chevillard gab das Werk mit einer, bei einer so schwierigen Novität überraschenden Klarheit und Präzision wieder. Da sich die ziemlich matte Symphonie César Francks, die nun schon fünfzehn Jahre zählt, neuerdings in Paris steigender Beliebtheit erfreut, so darf man auch dieser Symphonie d'Indy's, die ihr jedenfalls in der Orchestrierung weit überlegen ist, einige Haltbarkeit voraussagen. Die übertriebene Bewunderung der Pariser Kritiker für dieses Werk war um so merkwürdiger, als sie gleichzeitig wieder alle möglichen Vorbehalte gegen die vier Symphonieen von Brahms vorbrachten, die Colonne, wie schon voriges Jahr, der Reihe nach vorführte. Schon das negative Verdienst, dass sich Brahms von wagnerischem Einflusse völlig frei erhalten hat, genügt, um ihn weit vor d'Indy auszuzeichnen. Das Publikum nahm die dritte Symphonie in F-dur besonders günstig auf, aber auch das Finale der vierten machte grossen Eindruck. Chevillard liess sich durch die Kritik nicht einschüchtern und gab die gleiche Symphonie acht Tage später. Vorher hatte er den gleichen Liebesdienst, den Colonne Brahms leistete, Schumann gewidmet und, da seine vier Symphonieen das Publikum angezogen und festgehalten hatten, so wagte er sich an „Paradies und Peri" und füllte damit zweimal sein Programm allein. Der Zulauf war jedoch weniger gross und die Kritik spöttelte vielfach über den „allzu protestantischen Orientalismus" des Meisters von Zwickau. Um die Sache recht gut zu machen, hatte Chevillard zehn Solisten aufgeboten, wo vier, höchstens fünf, genügt hätten. Charlotte Lormont befriedigte als Peri. Besonders schlecht war der Tenor. Es ist eine der schlimmsten Folgen des Zusammendrängens aller grossen Konzerte auf den Sonntag Nachmittag, dass es fast unmöglich ist, gute Gesangssolisten zusammenzubringen. An jenem Sonntag hatte die „Société des Conzerts" den einzigen guten Konzerttenor Cazeneuve für Bachs Magnificat akkapariert und daher mussten sich Chevillard und Colonne, der Bachs Osterkantate vorführte, mit Kräften dritten Ranges behelfen. An Instrumentalsolisten ist weniger Mangel. So konnte sogar Le Rey in einem einzigen Konzert des tüchtigen Cellisten Alexanian in einer von Vidal orchestrierten Sonate Boccherini's, die mit Verständnis und einiger Technik begabte Klavierspielerin Alice Weingaertner in Rubinsteins d-moll Konzert und die Harfenspielerin Stroobants in einer neuen, für das etwas einseitige Instrument merkwürdig dankbaren Phantasie von Theodore Dubois auftreten lassen. Das letzte Opfer der ebenso unabhängigen als strengen Galeriebesucher des Konzerts Colonne war seltsamerweise Beethoven. Der erste Satz seines Klavierkonzertes in Es-dur ist zwar weit mehr ein Orchestersatz, als ein Klavierstück, aber dennoch brach wieder der alte Lärm gegen die Gattung des Klavierkonzerts aus. Paderewski traf ebensowenig die Schuld, denn er hatte einen seiner besten Tage. Der Kampf der zehn gegen die dreitausend endigte dann auch mit dem Siege der dreitausend, einem achtfachen Hervorruf und der Zugabe von Schumanns Nachtstück. — Die „Nouvelle Société Philharmonique" schloss ihren Feldzug, wie letztes Jahr, mit dem berühmtesten aller Quartette, dem Joachims, aber statt zwei Konzerten gab es drei und neun Streichquartette Beethovens bildeten ausschliesslich das Programm. Nächstes Jahr werden es wohl fünf werden,

damit alle fünfzehn Werke dieser Gattung zu Gehör kommen können. Das Publikum wäre dafür schon zu finden. In letzter Zeit haben sich übrigens auch die Pariser Musiker mit gutem Erfolg zu Quartettspielern ausgebildet. Neben dem Quartett Parent, das im Saale Aeolian zwölf Konzerte gab, und dem neueren Quartett Capet ist namentlich das Quartett Hayot zu nennen, das als „Pariser Quartett" auch nach aussen wirkt und im Begriffe steht, sich in Deutschland hören zu lassen. In der Philharmonique spielte es Beethovens e-moll Quartett sehr gut und das in a-moll von Brahms fast ebensogut. In dem Belgier César Thomson lernten wir einen bedeutenden Techniker der Geige kennen, der sich eine eigentümliche Theorie des „unpersönlichen Spiels" ausgeheckt hat. Sie kommt ihm aber nur in den altitalienischen Sachen von Corelli und Tartini zustatten. Cortot ist immer noch ein fesselnder, temperamentvoller Klavierspieler, wenn er auch seine Technik etwas vernachlässigt, seit er bald hier bald dort als Dirigent wirkt. In den 32 Variationen Beethovens blieb manches unklar. Messchaert rief als Schubertsänger wahre Begeisterung wach, namentlich mit der „Meeresstille" und mit „Wohin?" Manuel Garcia dagegen sang bloss mit guter Familientradition, aber sozusagen ohne Stimme.

Felix Vogt.

PRAG: Im deutschen Juristenkonzert gastierte die Karlsbader Kurkapelle unter ihrem neuen trefflichen Leiter, Martin Spörr, sehr erfolgreich mit Wagners Faustouvertüre und Beethovens „Fünfter". Homeyer orgelte Bach und Händel wunderbar, Hans Schütz enttäuschte als Liedersänger mit Programm und Vortrag. Des Stils der Bohm, Hans Hermann, Meyer-Helmund ist unser Publikum gottlob entwöhnt. Ich nenne noch das Konzert der beiden Carreño und das von Borwick. Die tschechische Philharmonie feierte mit einem Smetana-Abend des Meisters 80. Geburtstag und brachte an einem Novitätenabend eine Ouvertüre von V. Madlo, eine symphonische Dichtung „Der Herr Nachbar" des Dr. L. Prochazka, drei hübsche „Musikalische Bilder" von B. Janovsky nach Puschkin's Erzählung' „Der Faun und die Schäferin" sowie eine Symphonie f-moll von Mathilde Kralik von Meyerswalden, worin sich die Komponistin wohl etwas übernommen hat. Sehr verdienstlich sind die Bemühungen des tschechischen Akademischen Orchesters um die ältere Musikliteratur Böhmens. So haben sie jetzt die prächtige F-dur Suite Zelenka's ausgegraben. Im deutschen Kammermusikverein brachten Rosé und Genossen zwei belangvolle Novitäten: Wolfs italienische Serenade und Arnold Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht", eine in ihren hymnischen Partieen geradezu ergreifende Komposition. Der deutsche Volksgesangverein erwarb sich neuestens Verdienste um die Pflege des altdeutschen Volksliedes und der tschechische „Hlahol" führte Berlioz zu Ehren in vorzüglicher Weise zweimal dessen „Requiem" auf. Den Gipfel des Konzertgetriebes aber soll das grosse tschechische Musikfest zu Ostern bilden. Dr. R. Batka.

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz gab einen Beethovenabend (Leonoren-Ouvertüre und A-Dur Symphonie), in dem Bruno Hinze-Reinhold das G-Dur Konzert und die Fis-Dur Sonate mit feiner Empfindung vortrug. Prof. Thierfelder führte mit Solisten und mit der Singakademie die Matthäuspassion auf. Von Solisten hörte man mit grossem Beifall nochmals Felix Kraus in einem besonderen Liederabend, Hermann Gura und Frl. Friede aus Schwerin, Frau Klassek-Müller (Berlin), die Pianisten Erneste Schelling und Marius Kerrebijn, die Violin-Virtuosen Alexander Petschnikoff und Anna v. Pilgrim. Fritz Cortolezis aus Schwerin gab eine wahrhaft künstlerische Leistung mit dem meisterhaften Partiturspiel des zweiten Tristanaktes und des Meistersingervorspiels.

Prof. Dr. W. Golther.

STETTIN: Der Musikverein brachte unter Prof. Lorenz das von üppigem Wohlklang strotzende, vielfach aber auch recht wohlfeile „Lied von der Glocke" von Max Bruch zu einheitlich gelungener Wiedergabe und schloss dann seine Konzerttätigkeit in würdigster

Weise durch die Wiederholung der Passions-Kantate „Golgatha“ seines Dirigenten ab. In ihrem zweiten Symphonie-Konzert brachten die Philharmoniker unter Otto Marienhagen ein anständiges Durchschnittsprogramm zu erlesener Ausführung. — Raimund von Zur Mühlen erwies in einem gemeinschaftlich mit C. van Bos gegebenen Konzert seine stimmlich bereits abnehmende, geistig aber noch ganz auf der Höhe stehende Kunst durch den Vortrag einer hochinteressanten Liedergruppe von Streicher. — Ein tüchtiges solistisches Dreigestirn, Sonja Beeg (Gesang), Frl. Panteo (Geige) und Bruno Hinze-Reinhold (Klavier) liess sich mit hübschem Erfolg hören. Ulrich Hildebrandt.

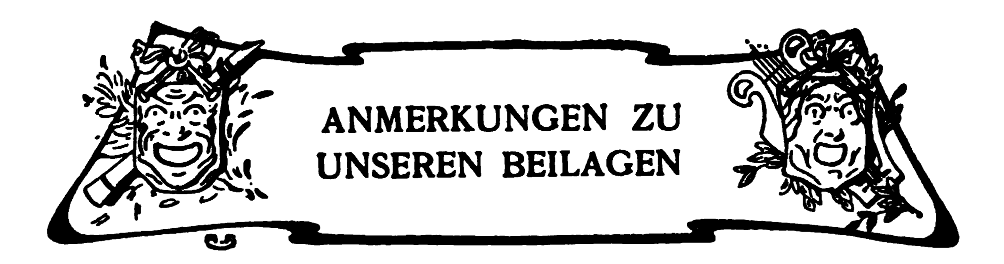
WEIMAR: In eignem, von K. H. Schmidt trefflich begleiteten Konzert, in dem R. Gmür grossartig Wolfs „Feuerreiter“ sang, sowie im 4. Theaterkonzert entzückte Burmester durch ideale Ausführung der Konzerte Mendelssohns und Tschaikowsky's und älterer Kompositionen. Eine sehr tüchtige Geigerin trat auf in Cl. Schmidt-Guthaus, in ihrer Partnerin Elena Gerhardt lernten wir eine Liedsängerin mit modulationsfähiger Stimme voll holden Wohlklangs und von vorzüglicher Ausbildung kennen, die verschiedenste Lieder, wie Spohrs „Rose“, Wagners „Schmerzen“ u. A. gleich schön vortrug. Das Krasselt-Quartett mit Kammervirtuos Götze schloss seine Abende mit fesselnden Werken von Smetana, Grieg und St. Saëns. Ein Konzert des Philharmonischen Vereins interessierte durch wohlgelungene Vorführung von Rheinbergers „Requiem“ und einem Satz von Perez, ein Musikschulkonzert desgleichen durch Götz' F-dur Symphonie und Tschaikowsky's „Romeo und Julie“. Zuletzt ein Lassen-Gedächtnis-Liederabend von Frl. Jahr und den Herren Giessen und Scheidemantel. Prof. Bachmann.

WIESBADEN: Im Kurhaus wurde die hier lange nicht mehr gehörte f-moll Symphonie von Richard Strauss mit höchstem Interesse angehört: das in diesem Jugendwerk sich offenbarende genialische Talent und die meisterwürdige Faktur wurden gleicherweise bewundert. Im Theater-Konzert brachte Konzertmeister O. Brückner von hier ein Cello-Konzert eigner Komposition mit Beifall zu Gehör. Es enthält manche sehr eindrucksreiche Partieen und bietet dem Solo-Instrument eine ungemein dankenswerte Aufgabe Brückners Spiel übte die gewohnte reizvolle Wirkung. — Von den Solisten der letzten Tage sind mit Auszeichnung hervorzuheben: der Bariton P. Haubrich — herrliches weiches Organ, einschmeichelnde Ausdruckskunst —, der Meininger Konzertmeister, Violin-Virtuos H. Burckhard — edler warmer Ton, fein ausgemeisselte Technik —, und der Bariton H. Egènieff — wohlgeschulte Stimme, höchste Noblesse im Vortrag: grosser Erfolg für alle drei Debütanten. Otto Dorn.

WÜRZBURG: Apart und voll raffinierten musikalischen Reizes war das letzte Konzert der königl. Musikschule: Pohlig dirigierte als Gast seine neue symphonische Dichtung „Per aspera ad astra“, die, wenn auch nicht frei von Längen, doch bestimmtes, programmatisches Gepräge von teilweise hoher Schönheit besitzt. Ausserordentlich frisch mutete unter Dr. Klieberts Direktion die Beethovensche „Schlacht bei Vittoria“ an, der Cyrill Kistler ein neues glänzendes Gewand modernen Orchesterkolorits gegeben. Neben der königl. Musikschule arbeitete die Orchestergesellschaft unter A. Henners Leitung fleissig weiter: ein Symphonieenabend (u. a. mit einem interessanten Werk des alten Stamitz) und ein hübsches Schlusskonzert, wobei eine jugendliche Sängerin, Paula Bauer, bemerkenswerten Erfolg errang, sind die Hauptfrüchte des strebsamen Vereins. Die grösseren Gesangvereinigungen sind in voller Arbeit zur Vorbereitung des Fränkischen Sängerbundsfestes, das heuer im Sommer in Würzburgs Mauern stattfindet.

Dr. Kittel.





Als Illustration des scharfsinnigen Berendtschen Versuchs zur Lösung des vielumstrittenen Lohengrin-Problems bieten wir unsern Lesern heute das Bild des unvergesslichen Meistersingers Albert Niemann als „Lohengrin". Unser Blatt, das nach einem von einer Dame auf Marmor gemalten Porträt gefertigt ist, zeigt uns in etwas idealisierter Auffassung die edlen, milden Züge des Gralsritters. Altmeister Niemann hat uns die überaus seltene Vorlage in liebenswürdigster Weise zur Benutzung überlassen.

Auf einige in diesen Monat fallenden Gedenktage beziehen sich die drei folgenden Porträts. Am 12. April 1764 starb in Hamburg

Johann Mattheson, ein Mann von erstaunlicher Vielseitigkeit. Den Beruf als Legationssekretär und interimistischer Resident vereinte er mit einer eminent fruchtbaren Wirksamkeit als Sänger, Komponist und Dirigent. Seine Hauptttätigkeit entfaltete er jedoch auf dem Gebiet der Musikschriftstellerei, um deren Ausgestaltung und Entwicklung er sich in seinen zahlreichen Publikationen bleibende Verdienste erworben hat. Unserer Reproduktion diente der Stich Joh. Jak. Haids nach dem Gemälde von Wahll zur Vorlage.

Der 17. April 1774 ist der Geburtstag von Johann Wenzel Tomaschek, dem ausgezeichneten Theoretiker und seinerzeit angesehensten Musiklehrer Prags.

Am 20. April 1814 wurde der gefeierte Pianist Theodor Döhler geboren, ein Hauptvertreter der eleganten, etwas oberflächlichen Pariser Schule. Die Lithographie von C. Mittag, die wir benutzten, ist nach einem vom Grafen Pfeil nach der Natur gezeichneten Porträt des Künstlers angefertigt.

Das folgende Kunstblatt stellt die Nachbildung des Gemäldes „Schubert am Klavier" von dem bekannten Mitglied der Wiener Sezession, Gustav Klimt, dar.

Vor 25 Jahren, am 8. März 1879, starb in Wiesbaden der Pianist Theodor Ratzenberger, dessen Bild wir auf der folgenden Beilage veröffentlichen. Der treffliche Künstler gehörte zu den Weimarer Schülern Liszts, wirkte von 1867—1877 in Düsseldorf und hat sich besonders als Vorkämpfer der Lisztschen Muse im Rheinland hervorragende Verdienste erworben. So brachte er u. a. als erster die „Heilige Elisabeth" und die „Festmesse" in den Rheinlanden zur Aufführung.

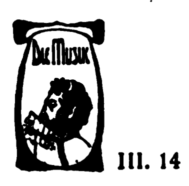
Als weiteres Kunstblatt bringen wir eine Wiedergabe des Gemäldes „Das Konzert" von dem holländischen Meister Gerard Terborch (1617—1681). Das Bild, dessen Original sich in der Königl. Gemäldegalerie zu Berlin befindet, zeigt uns eine Viola da gamba spielende junge Dame, von einer andern am Klavier begleitet.

Das Lied „Paradies" von Wilhelm Mauke, das unsere diesmalige Musikbeilage bildet ist dem Zyklus „Sehnen und Sterben", vier Gesängen aus Max Bruns' „Aus meinem Blute" op. 35 entnommen. Es ist ein aus dem eigentlich nur im Zusammenhang vorzutragenden Zyklus losgelöstes Bruchstück, das indessen auch so einer tiefen Wirkung sicher sein dürfte.

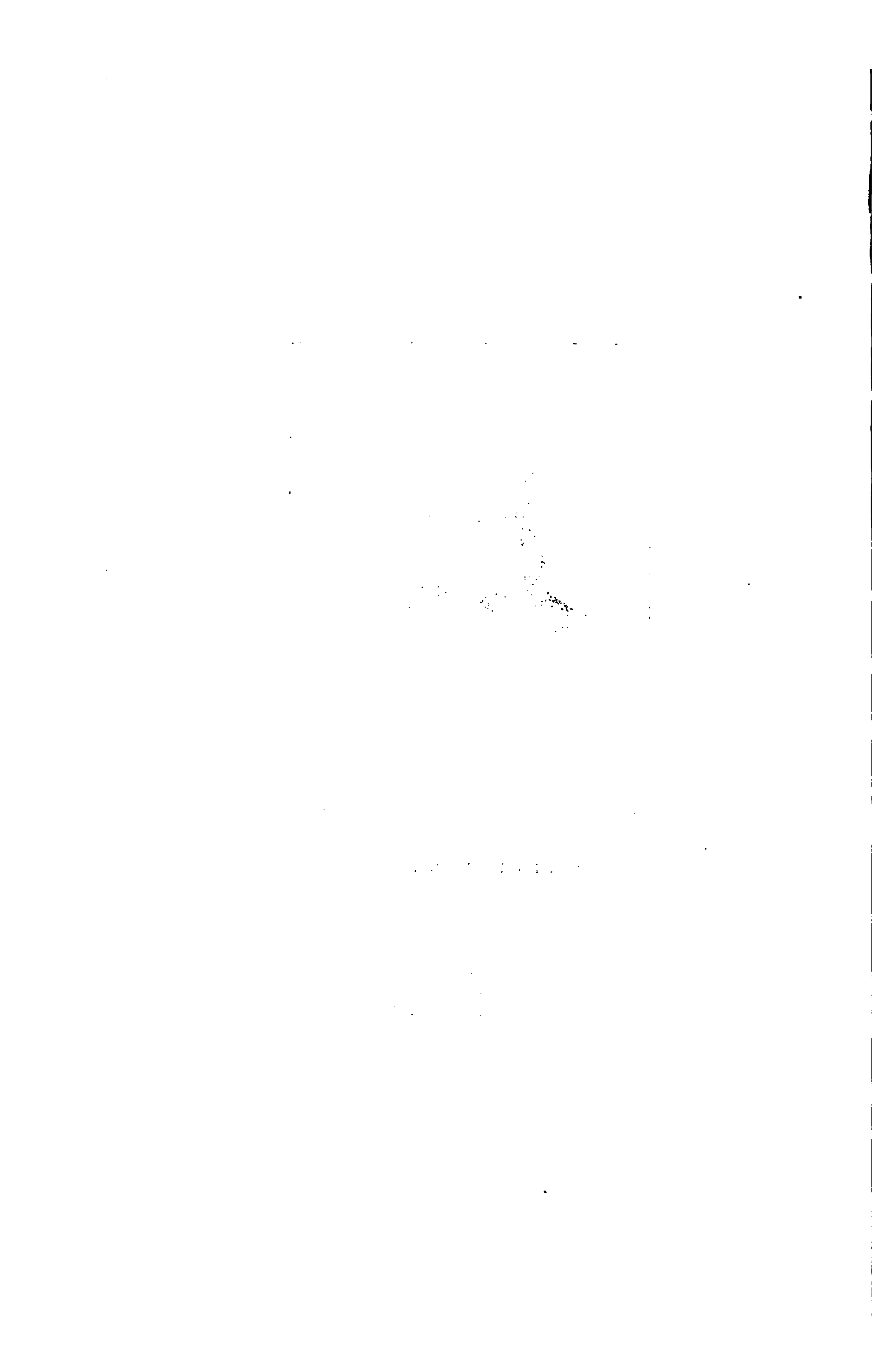
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



ALBERT NIEMANN ALS LOHENGRIN



III. 14







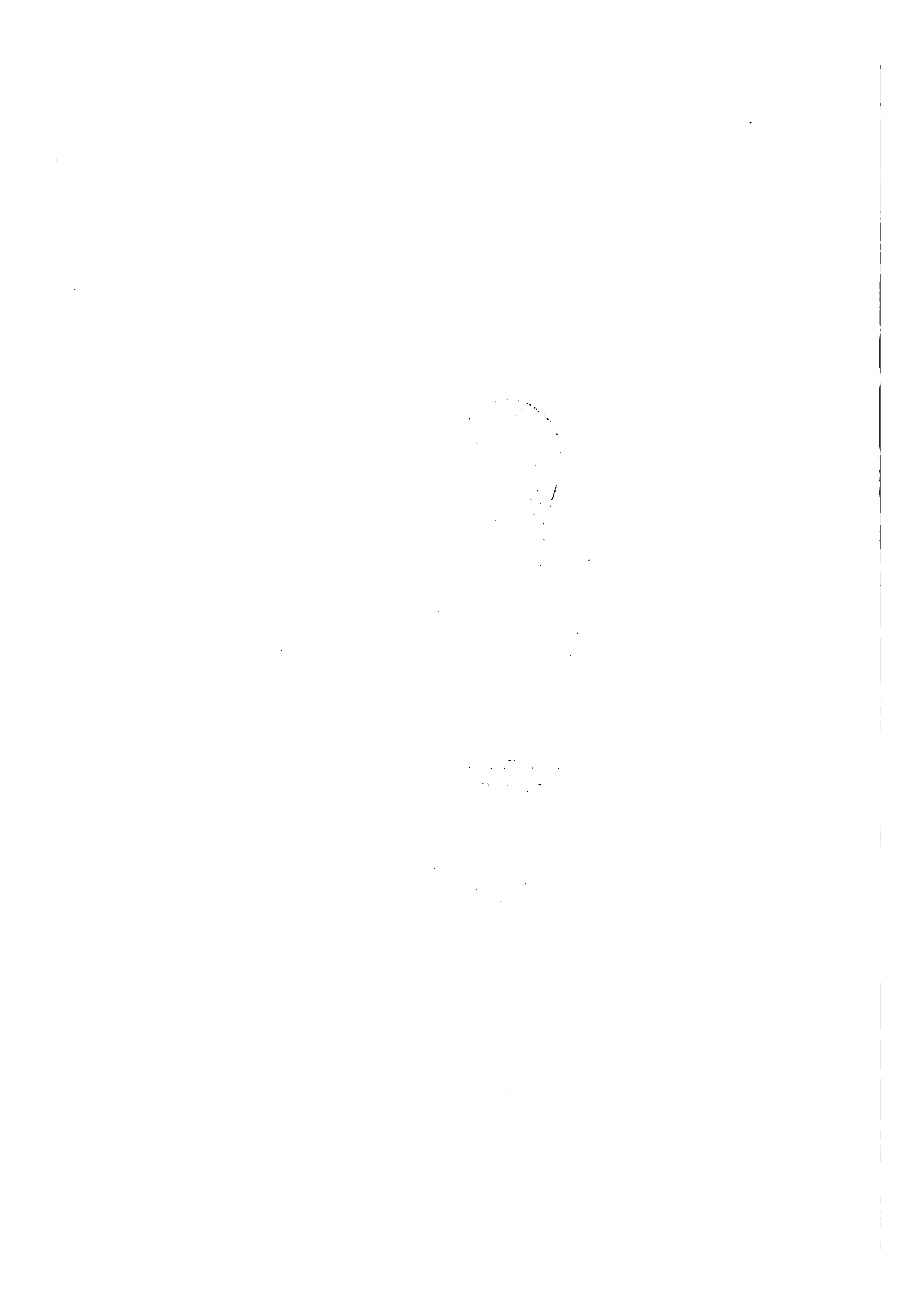
III. 14

JOHANN MATTHESON
† 17. APRIL 1764



OH. WENZEL TOMASCHEK
* 17. APRIL 1774



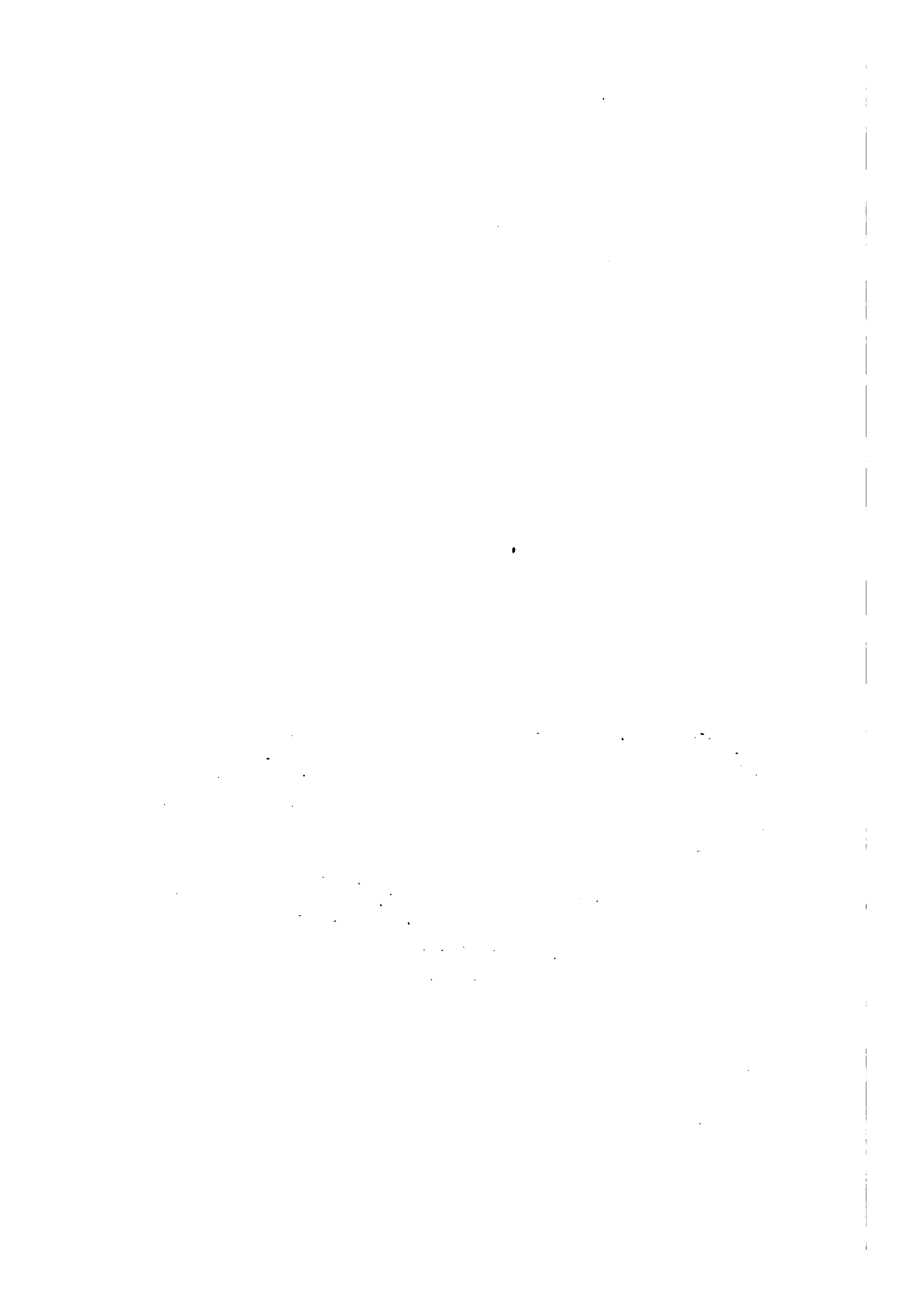






THEODOR DÖHLER
* 20. APRIL 1814







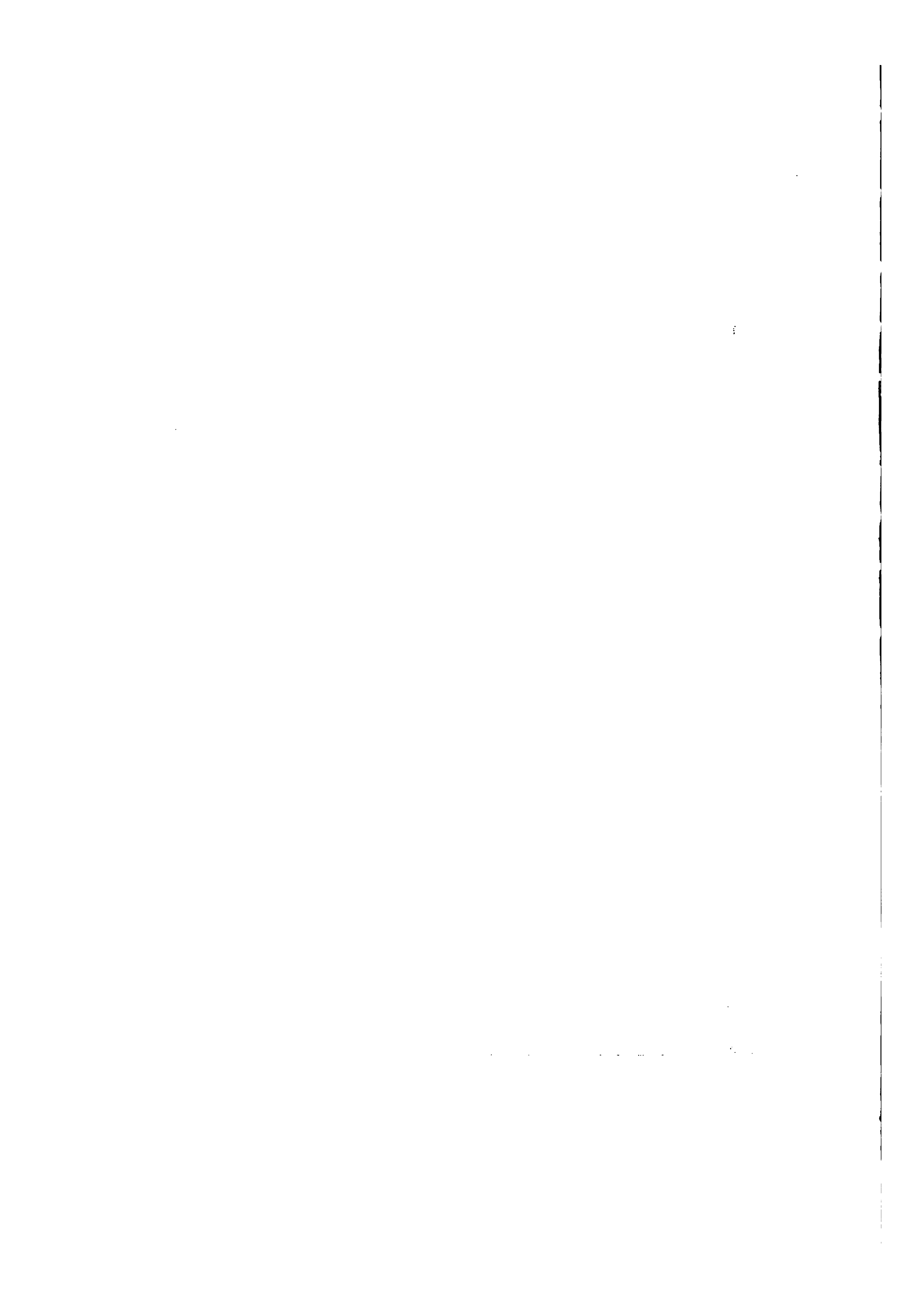


III. 14

SCHUBERT AM KLAVIER o

Nach dem Gemälde von Gustav Klimt

Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl, München







III. 14

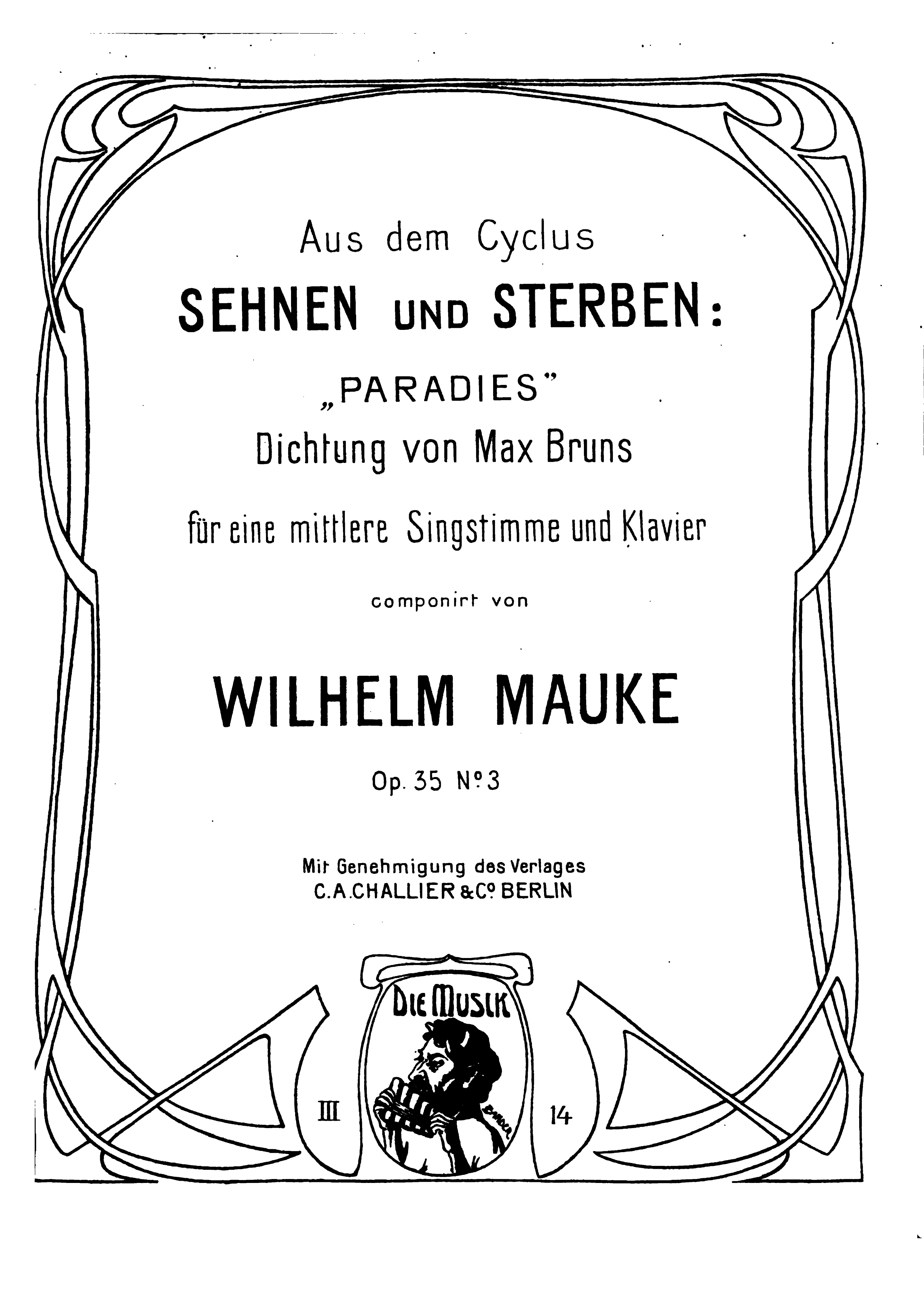
DAS KONZERT ○
Nach dem Gemälde von
GERARD TERBORCH



THEODOR RATZENBERGER
† 8. MÄRZ 1879



III. 14


Aus dem Cyclus
SEHNEN UND STERBEN:
„PARADIES"
Dichtung von Max Bruns
für eine mittlere Singstimme und Klavier
componirt von
WILHELM MAUKE
Op. 35 Nº 3
Mit Genehmigung des Verlages
C.A.CHALLIER & Cº BERLIN
DIE MUSIK
III
14


In völliger Entrückung.
Nimm mein Haupt in dei-ne wei-chen Hän-de, lass mich dei-ne lieben Blicke
Langsam, traümerisch.
trin-ken, tief in dei-ne See-le mich ver-sen-ken, träu-men, lass mich
träu---men oh-ne En-de.
All' mein wil-des Sehnen ist ver-
loht, mei-ne tief-sten Wunden fühl ich hei--len,



und mir ist, dass wir schon lan - ge tot, und be -

ppp Dämpfer

p

glückt im Pa - ra - die - se wei - len.

(Zum 4 ten Lied des Cyklus: „Autodafé" überleitendes Nachspiel.)

mf *p* *pp* *pp*

Ped. * Ped. * Ped. *

drängend

p *pp*

pp *mp* *l. H.*

Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b. H. Charlottenburg.



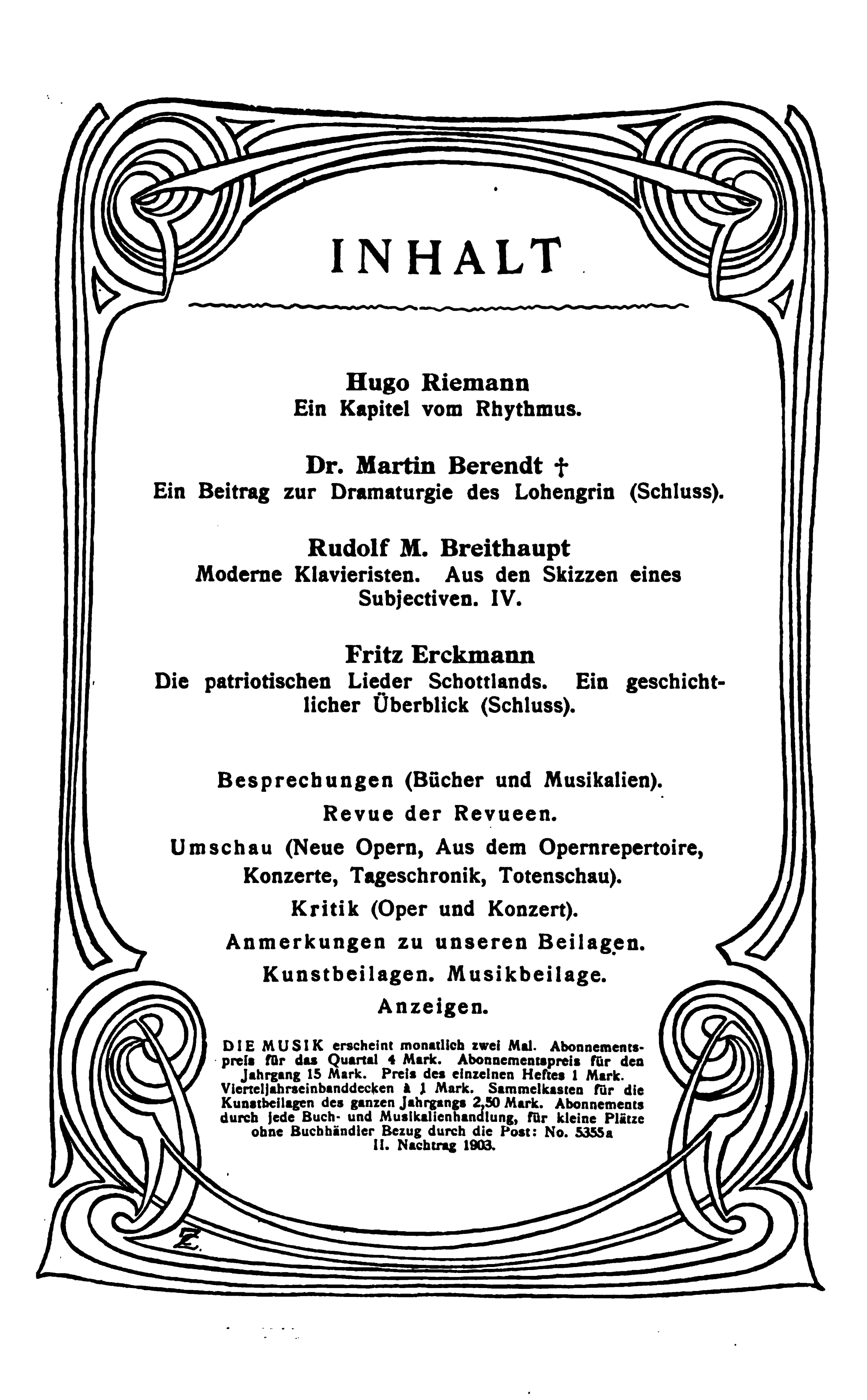


DIE MUSIK

Soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, so muss sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben und mit Selbstbewusstsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen.

Gottfried Semper

III. JAHR 1903/1904 HEFT 15
Erstes Maiheft
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.



Unter den grossen Denkmäler-Publikationen auf dem Gebiete der Musik nimmt die von den Benediktinern von Solesmes herausgegebene „Paléographie musicale" (seit 1889, jetzt in ihrem 16. Jahrgang stehend) eine sehr bedeutsame Stelle ein. Leistet sie doch der Forschung auf dem Gebiet des frühmittelalterlichen Notenschriftwesens durch phototypische Vervielfältigung der ältesten erhaltenen liturgischen Gesangbücher mit Noten (Neumen) ganz unschätzbare Dienste. Bis jetzt liegen in phototypischer Faksimilierung in musterhaft vollendeter Ausführung vor: das Antiphonale missarum Cod. 339 der Stiftsbibliothek von St. Gallen (aus dem 10. Jahrh.), das noch ältere Antiphonale missarum Cod. 121 der Klosterbibliothek zu Einsiedeln (9.—10. Jahrh.), das Antiphonarium Ambrosianum Cod. addit. 34209 des British Museum zu London (13. Jahrh.) nebst Übertragung, und fast beendet das ganz besonders wichtige durchweg mit Neumen- und Buchstabennotierung (a—p) geschriebene Antiphonarium Tonale Missarum Cod. H 159 der Bibliothek der medizinischen Fakultät zu Montpellier (11. Jahrh.). Fast noch wichtiger als diese Vervielfältigung der bisher natürlich nur wenigen Forschern zugänglichen Manuskripte sind aber die fortlaufend den Vierteljahrslieferungen beigegebenen Abhandlungen aus der Feder des gelehrten Leiters der Publikation Dom André Mocquereau, Prior der jetzt im Exil auf der Insel Wight befindlichen Abtei Solesmes, von denen schon mehrere auch in deutscher Übersetzung separat erschienen sind. Den Anfang machte eine Untersuchung über den Ursprung und die Klassifizierung der verschiedenen Schreibarten der Neumen; es folgte die Studie über den Einfluss des lateinischen Sprachakzents und der verschiedenen durch das Kirchenjahr bedingten Textunterlagen auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Melodieen. Als ein beispiellos reiches Illustrationsmaterial dieser Abhandlung ist die phototypische Wiedergabe von über 200 Notierungen des Graduale „Justus ut palma florebit" (a. d. 9.—17. Jahrhundert) zu betrachten. Die letzten Jahrgänge (seit 1901) bringen als direkte Fortsetzung der vorausgehenden die neue Studie Über die Rolle und Stellung des lateinischen Akzents im Rhythmus der gregorianischen Melodie.

Es ist sehr zu bedauern, dass die „Paléographie“ wegen ihrer Kostspieligkeit (die Ausgabe auf japanischem Papier — das aber fast die Haltbarkeit von Pergament hat — kostet jährlich 36 Mk., also für 14 Jahre bisher 504 Mk.; die kaum minder ansehnlichen Ausgaben auf billigern Papiersorten kosten jährlich 28 bezw. 20 Mk.) nur von einer beschränkten Zahl von Bibliotheken und Privatpersonen angeschafft werden kann. Immerhin sind aber doch wohl alle grösseren Bibliotheken mit fortlaufenden Fonds für Neuerwerbungen auch auf diesem Gebiete im Besitz des Werkes; jedenfalls sollten sie es sein. Die Abonnenten und Interessenten der „Paléographie“ mögen wohl bei den ersten Lieferungen der neuen Abhandlung über den Rhythmus der gregorianischen Gesänge einigermassen mit Verwunderung die Notenbeispiele betrachtet haben, mit denen diese illustriert sind. Melodieen weltlicher französischer Chansons, Marienlieder jüngsten Datums, Bruchstücke Beethovenscher Sonaten, Melodieen und mehrstimmige Sätze aus dem Weihnachtsoratorium von Sains-Saëns, dann freilich mehrstimmige Bruchstücke aus den kirchlichen Werken der bedeutendsten französisch-niederländischen, italienischen, spanischen und deutschen Meister der Palestrina-Epoche hat Dom Mocquereau herangezogen, um die Stellung des Problems vorzubereiten, dessen Lösung die Studie versucht. Es musste gezeigt werden, wie frei die Musik seit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit mit der musikalischen Ausdeutung der sprachlichen Akzente umspringt, wie insbesondere die französische Sprache eine festliegende Akzentuierung gar nicht kennt, um die tiefe Kluft aufzuweisen, welche die Rhythmik der auf lateinische Prosatexte basierten gregorianischen Melodieen von unsrer heutigen Praxis der Vokalkomposition scheidet.

Erst nach langen Umwegen deckt Dom Mocquereau das Prinzip des Rhythmus der gregorianischen Melodieen auf, indem er für ihn alle gesteigerten Kunstbildungen wie Synkopen, lang überhängende weibliche Endungen usw. rundweg ablehnt (S. 176) und als obersten Satz aufstellt, dass alles schlichteste Natur und Einfachheit sein müsse. Aber was ist schlichte Natur und Einfachheit auf dem Gebiete des Rhythmus? Die Notwendigkeit, das Grundwesen des Rhythmus zu definieren, um seine unbehinderte freie Herrschaft auf dem Gebiet des gregorianischen Chorals erweisen und zugleich erläutern zu können, zwingt Dom Mocquereau, auf philosophisch-ästhetisches Gebiet überzutreten, und damit gewinnt seine Studie eine allgemeinere Bedeutung. Arbeiten wie die von Mathis Lussy, Lhoumeau (Rythme, exécution et accompagnement du Chant Grégorien), Karl Bücher (Arbeit und Rhythmus), Vincent d'Indy (Cours de Composition etc.), Ch. Bordes usw. werden angezogen und schliesslich meine eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete in sehr markierter Weise in den Vordergrund gestellt (Cap. III „Le rythme et le mot latin“).

Dieser letzte Umstand veranlasst mich zu diesen Zeilen, nicht um darauf hinzuweisen, dass Dom Mocquereau meine Fundamentalsätze von der prinzipiellen Auftaktsbedeutung der leichten Zeit, von der Wesensgleichheit des geraden und ungeraden Takts und vom symmetrischen Aufbau der Periode im vollen Umfange anerkennt, sondern weil ich eine nicht unwichtige neue Mitteilung zu machen habe, welche die vermeintliche Originalität meiner Ideen in Frage stellt und in die Geschichte der Lehre vom Rhythmus und der Phrasierung einen bisher ganz unbeachteten neuen Namen einführt. Dom Mocquereau selbst, dem ich zuerst meine Entdeckung mitteilte, hat mich ersucht, diese vorerst anderweit bekannt zu geben. Es ist ein seltsames Schicksal, dass ich selbst nun wieder derjenige sein muss, der für meine vermeintlich neuen Ideen die Autorschaft auf Denker vergangener Zeiten zurückverweist. So ist es mir bezüglich der dualen Fundamentierung der Harmonielehre ergangen (Zarlino 1558), ebenso bezüglich der Fundamentierung einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie (Rameau 1722) und bezüglich der Lehre vom Periodenbau (H. Chr. Koch 1795). Diesmal ist es ein Theoretiker des 19. Jahrhunderts, den man sehr mit Unrecht bisher nur wenig beachtet hat: Jérôme Joseph de Momigny (1762—1838).

Für die bisherige Geringschätzung Momigny's ist in erster Linie Fétis verantwortlich zu machen, dessen Urteil über den von Momigny redigierten zweiten Band des Musiklexikons der Encyclopédie méthodique (1818) freilich vernichtend lautet (Biogr. univ. 2. Aufl. VI. 167): „Ce monstrueux ouvrage dont les différents redacteurs étaient en contradiction perpétuelle d'opinions, atteignit le comble du ridicule quand M. de Momigny eut entrepris la redaction de ce qui restait à faire“.

Ich will hier keineswegs eine allgemeine Verteidigung Momigny's gegen das harte Urteil Fétis' ausführen, der ihm (S. 165) „faiblesse des études pratiques, ignorance absolue de la littérature et de l'histoire scientifique de la musique“ vorwirft und ihn auch wegen seines „langage hautain“ tadelt.

Momigny teilt im Art. Harmonie der Enc. méthod. den Wortlaut des Gutachtens mit, das die aus Gossec, Grétry und Méhul bestehende Kommission des Konservatoriums über das von Momigny eingereichte dreibändige Werk „Cours complet d'harmonie et de composition“ (1806) fällte; es lehnt in ziemlich vagen Ausdrücken die Verantwortlichkeit eines eigentlichen Urteils ab „sur une doctrine qui tend à renverser une partie de la théorie et des méthodes adoptées et pratiquées dans les écoles d'Italie, d'Allemagne et de France“, und gipfelt in dem Orakelspruch: „L'expérience nous apprend que rarement les innovateurs ont assez vécu pour jouir plainement des réformes qu'ils ont voulu établir“.

Ein Blick auf Momigny's Skalen- und Akkordlehre macht die Reserve



der Kommission gewiss begreiflich; obgleich auch auf dem Gebiete der Melodik und Harmonik Momigny's Anschauungen in keiner Weise die Geringschätzung verdienen, die ihnen Fétis angedeihen lässt, so steht doch ausser Zweifel, dass Momigny viel zu schnell und zu früh an die Ausarbeitung eines grossen, weitschichtigen Systems gegangen war und viel zu sehr gleich Praxis und Theorie mit einem Male reformieren wollte, was nur auf Kosten der Wohlverständlichkeit der leitenden Ideen geschehen konnte.

Doch ich kann hier wie gesagt nicht auf die Details von Momigny's Lehrmethode eingehen, die in der Tat starke Schattenseiten hat. Heute wenigstens ist mir nur darum zu tun, zu zeigen, dass Momigny ein Denker war, vor dem man Respekt haben muss und dass er vor allem über die Grundlagen des Rhythmus Worte geschrieben hat, die verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Der merkwürdigste Artikel der Encycl. méth. ist der mit „Ponctuation" überschriebene, ein Terminus, den bereits Rousseau im Sinne von Sinngliederung der musikalischen Sätze braucht, nämlich Art. „Ponctuer" seines Dictionnaire de musique: „Ponctuer c'est en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits et diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation et par les cadences, leurs commencements, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation." —

Nach einigen sehr bemerkenswerten Klagen über die ungenügende Bezeichnung der Sinngliederung in der üblichen Notierungsweise und dem Hinweis, dass es nicht nur eine musikalische Interpunktion im Kleinen, sondern eine ihr durchaus analoge im Grossen gebe, nämlich in dem Verhältnis der einzelnen Perioden unter einander, geht Momigny plötzlich in den Ton philosophischer Betrachtung über (S. 278 Sp. 1):

„Le sentiment est une lumière naturelle et intérieure qui guide ceux en qui elle existe. Mais quand on n'a pas assez refléchi sur ces indications du sentiment, pour en tirer des préceptes on ne peut transmettre aux autres ces indications précieuses que par son exemple et non par des règles qui en expliquent le principe.

„Le sentiment du cadencé musical m'a fait découvrir *que la musique marche tout entière du levé au frappé.* Sans cette découverte l'analyse de la phrase musicale devenait impossible; *car c'est là le mot de cette énigme.*

„Or, les musiciens ignorant ce secret, sont donc arrêtés dès le premier pas dans l'explication de la période. *L'idée que le frappé est le premier temps de la mesure et que la mesure est renfermée entre deux barres leur fait tourner le dos à la vérité qu'ils cherchent.*

„Quand je dis que le frappé est le dernier temps de la mesure

et non le premier, cela ne signifie nullement qu'il faut frapper où on lève et lever où l'on frappe. On lève ou l'on doit lever et l'on frappe aussi ou il faut frapper, grâce au sentiment de la cadence; mais on a tort et très grand tort d'appeler le frappé le premier temps, parce qu'il est bien certainement le dernier des deux dont l'ensemble forme une cadence ou une mesure.

„Voir une mesure dans le frappé et le levé qui le suit, c'est dans une file d'hommes voir un homme entier dans la moitié du premier et dans la moitié du second, au lieu de voir cet homme dans ses deux moitiés à lui-même. (!) Voilà cependant l'image qu'offre le discours musical dans la suite des mesures, quand on les envisage comme on a coutume de le faire, lorsqu'on croit le frappé le premier temps et le levé le second.

„Quand je dis que la musique procède toute du levé au frappé, cela ne signifie pas non plus que l'on ne puisse commencer un morceau par tel temps ou par telle section de temps que ce soit; mais cela veut dire, que si elle commence par un frappé, ce frappé, terminant la mesure sans qu'elle ait eu de levé, le morceau commence alors par la fin d'une cadence et non point par le commencement de cette même cadence."

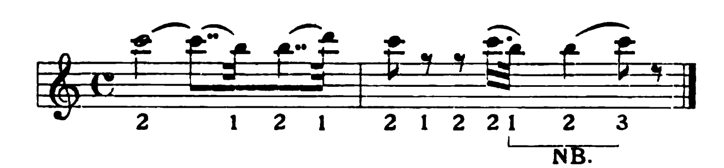
Das ist gewiss nicht die Sprache eines konfusen Kopfes, sondern die eines Mannes, der ganz genau weiss, was er will und jedes Wort genau abwägt. Ich gestehe, dass ich förmlich erschrak, als ich diese und einige weitere Sätze Momigny's zum ersten Male zu Gesicht bekam. Offenbar stand mein leibhaftiger Doppelgänger vor mir. Man übersetze nur frappé mit Schwerpunkt und levé mit Auftakt, so könnten diese Sätze genau so in meiner „musikalischen Dynamik und Agogik" stehen, ja sie stehen mit geringfügigen Abweichungen wirklich darin. Dom Mocquereau, der die Richtigkeit dieses grundlegenden Gedankens anerkennt, hat meine Termini „schwer" und „leicht" mit „lourd" und „léger" wörtlich übersetzt, dafür aber im Verlauf seiner eigenen Darstellung die zweifellos viel besseren, élan (für Auftakt) und repos (für Schwerpunkt) substituiert (S. 172), auf die ihn die antiken Termini Arsis et Thesis (Hebung und Senkung [Aufsetzen] des Fusses) gebracht haben. Élan und repos sind noch viel universeller und philosophisch tiefgründiger, da sie zugleich die Zusammengehörigkeit der beiden Elemente in dieser Folge: élan-repos selbstverständlich machen und die gegenteilige Bezeichnung direkt naturwidrig erscheinen lassen. Der einzelne Schritt beginnt natürlich mit dem Anheben des Fusses und endet mit dem Aufsetzen des Fusses; aber ebenso ist überall die positive Entfaltung der Kraft (der élan) das erste und die Erreichung des Ziels das abschliessende. Das Beginnen mit einer schweren Zeit könnte man etwa dem energischen Aufstützen vor einem Sprung ver-

gleichen. Doch hier ist nicht der Ort zu weiteren Motivierungen, die ja doch schwerlich diejenigen überzeugen werden, die meine (und Momigny's und Dom Mocquereau's und Vincent d'Indy's) „Jambomanie" choquiert.

Momigny hat mir nicht nur den Gedanken der prinzipiellen Auftaktsbedeutung der leichten Zeiten vorweggenommen, sondern auch den der *prinzipiellen Identität des geraden und ungeraden Taktes.* Für diese Idee habe ich freilich schon in meinem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" (S. 11) einen Vordermann nachgewiesen, nämlich Karl Fasch, von dem Boeckh in seiner berühmten Abhandlung „De metris Pindari" (S. 39) unter Berufung auf J. H. Voss berichtet, dass dieser als einzige Grundlage des Rhythmus in der Musik wie überhaupt in der Natur (!) das Balancement zwischen Arsis und Thesis (élan und repos!) anerkannte und einen prinzipiellen Unterschied zwischen geradem und ungeradem Takte leugnete. Wir sehen, die Zahl der Väter des letzten grundlegenden Gedankens wächst! Momigny formuliert seine Ansicht über die prinzipielle Identität des geraden und ungeraden Taktes folgendermassen (S. 278, Sp. 2): „Il faut en outre savoir, *qu'il n'y a point dans ce sens de mesure à trois temps* mais deux sortes de mesure à deux temps; l'une dont le levé est égal au frappé, et l'autre dont le levé ou le frappé est le double de l'autre temps; ce qui fait que le levé ou le frappé équivaut alors à deux temps, raison par laquelle on croit la mesure à trois temps égaux, tandis qu'elle n'est foncièrement qu'à deux, mais l'un une fois plus long que l'autre." Die Einheit von levé und folgendem frappé nennt Momigny „pied" oder auch „cadence".

Aber auch der Begriff und Name der „weiblichen Endung", von dem noch Dom Mocquereau annimmt, dass ihn Mathis Lussy aufgebracht habe, ist Momigny bereits geläufig. S. 279 fährt er fort: „Il ne suffit pas seulement de distinguer les cadences à deux temps égaux d'avec celles à deux temps, dont l'un est une fois plus long que l'autre mais il faut encore distinguer celles à terminaison masculine d'avec celles à terminaison féminine." Ja, er sieht bereits klar, dass auch im dreizeitigen Takt zweizeitige Motivbildung und ebenso im zweizeitigen Takt dreizeitige Motivbildung möglich ist (die Termini „binet" und „triolet" sind hier nicht als Duole und Triole im bekannten Sinn gemeint, sondern entsprechen dem, was ich in meiner Rhythmik S. 41 incomplet [2 im Tripeltakt] und überkomplet [3 im Dupeltakt] nenne): „Il faut prendre garde aussi que le rhythme ternaire peut avoir lieu dans une mesure binaire et que le rhythme binaire peut s'employer dans une mesure ternaire. Tout binet peût être rendu triolet par l'addition d'une note, comme tout triolet peut devenir binet par le retranchement de l'une des trois notes qui la composent. C'est ainsi que toute cadence masculine peut devenir

féminine par l'addition d'une note après celle du frappé, et toute cadence féminine devenir masculine par le retranchement de la note qui est après celle ou l'on frappe." Den Beweis, dass Momigny wirklich den Begriff des überkompleten Motivs (mit weiterzählen über die 2 hinaus) kennt, liefert das erste Notenbeispiel (S. 136, Sp. 1 im Art. Mesure):



Die genau so wie hier beigeschriebenen Zahlen reden eine deutliche Sprache; sie beweisen, dass Momigny das Verhältnis von élan und repos auch bis in die kleinsten Unterteilungswerte genau in derselben Weise verfolgt wie ich in allen meinen Schriften über Phrasierung (1 = élan, 2 repos, 3 terminaison féminine).

Humoristisch angehaucht ist die Definition der wahren Natur des Taktes S. 134 Sp. 1: „La mesure véritable n'est donc pas cette prisonnière, que l'on voit renfermée entre deux barreaux, et que commence en frappant et finit en levant; mais c'est celle-ci qui, *à cheval sur la barre*, a le premier de ses temps à gauche et l'autre à droit." Es tut mir leid, meinem alten Freunde Mathis Lussy auch die Priorität für die „mesure à cheval" nehmen zu müssen. Möge er sich mit mir trösten!

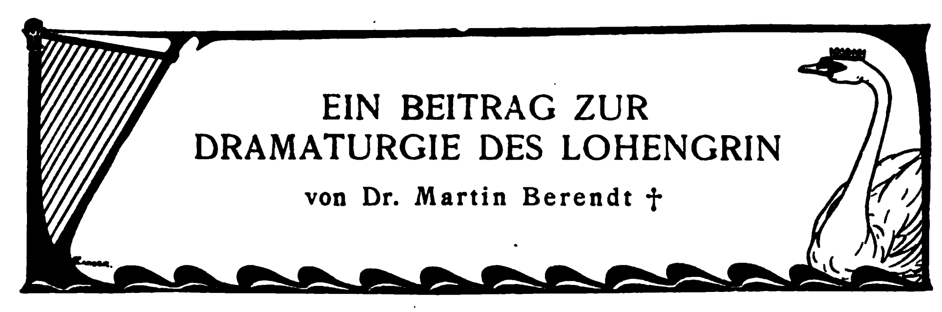
Übrigens kommt Momigny selbst der Terminologie Dom Mocquereau's sehr nahe. In dem gleichfalls sehr bemerkenswerten Artikel „Proposition", der diesen Ausdruck synonym mit Motif, Cadence, Pied einführt, nennt Momigny die leichte Zeit (levé) „temps d'action" (Mocquereau's d'élan) und die schwere (frappé) „temps de repos".

Mit dieser Aufweisung sei es genug. Sie wird genügen, den zum Teil ganz frappante Aussprüche enthaltenden mit „Théorie de Mr. Momigny" gezeichneten Artikeln der „Encyclopédie" künftighin mehr Beachtung zu schenken als bisher. Die wichtigsten von ihnen sind Harmonie, Mélodie, Mesure, Mode, Modulation, Motif, Période, Phrase, Ponctuation, Proposition, Rhythme, Système und Ton.

Momigny's Unglück war die Basierung der Skalenlehre auf *Tetrachorde*, offenbar beeinflusst durch die antike Theorie; auch das Versteifen auf die 27 jeder Tonart zur Verfügung stehenden Töne: 7 „diatonische", d. h. leitereigene (ganz überflüssigerweise als Quartenkette vorgestellt, in C-dur: h e a d g c f, in E-dur: dis gis cis fis h e a), 5 steigende d. h. durch Fortsetzung der Quartenkette nach oben sich ergebende „chromatische" (in C-dur: b es as des ges) und 5 fallende, als Fortsetzung der Quarten-

reihe nach unten gefundene „chromatische“ (in C-dur: fis cis gis dis ais) und je fünf weitere die Quartenreihe nach oben und unten fortsetzende „enharmonische“ (in C-dur: ces fes heses eses asas und eis his fisis cisis gisis). Mit solchen gänzlich wertlosen Schematismen hat der Schulmeister dem Philosophen ein Bein gestellt, und die Kritiker, die dem Autor nicht wohl wollten, hatten leichte Arbeit, da diese unglückliche Tetrachordomanie sich wiederholt sehr breit macht und einen unverantwortlich grossen Teil des aufgewendeten Raumes in Anspruch nimmt (vgl. besonders die Artikel Mode, Ton, Système). Dennoch muss ich auch Momigny als Harmonie- und Melodietheoretiker gegen Fétis in Schutz nehmen, mir vorbehaltend, bei anderer Gelegenheit nachzuweisen, dass auch auf diesem Gebiete seine Ideen richtige und weitblickende sind, und dass nur ihre Überführung in die Praxis wirklich als eine verunglückte bezeichnet werden muss. Es scheint in der Tat, dass Momigny zu wenig praktischer Musiker war, um die rechte Form finden zu können für die zur Aufnahme und Verwertung seiner Erkenntnisse erforderliche Umgestaltung der Unterrichtsmethode.





Schluss

Betrachten wir Ortruds weiteres Auftreten im Drama nunmehr im einzelnen; umsomehr, als wir erst dadurch zu einem Verständnis für die Bedeutung der Ortrud und der Rolle, die sie in der Handlung des gesamten Dramas spielt, gelangen werden. Um ihr Ziel zu erreichen, nimmt Ortrud eine demütige Haltung an und weiss ihre Wut hinter freundlichen Mienen, hinter niedriger Kriecherei zu verbergen, um dann desto frecher aufzutreten, wo sie glaubt ihre Verstellung von sich werfen und sich in ihrer wahren Natur zeigen zu können. Mit List und Heuchelei nähert sie sich Elsa, und durch meisterhaft gespielte Demut und Freundlichkeit sucht sie sich ihr Vertrauen zu erschleichen. Mit wunderbar berückenden Tönen:

„In ferner Einsamkeit des Waldes,
Wo still und friedsam ich gelebt, —
Was tat ich dir? Was tat ich dir?"

ganz darauf berechnet, das weiche Herz Elsas umzustimmen und für sich einzunehmen — die einschmeichelnde Melodie schmiegt sich den Textworten aufs innigste an — weiss sie Elsa in ihre Netze zu ziehen. Mit den stärksten Mitteln der Rhetorik:

„O du bist glücklich! —
Nach kurzem, unschuldsüssem Leiden
Siehst lächelnd du das Leben nur;
Von mir darfst selig du dich scheiden,
Mich schickst du auf des Todes Spur, —
Dass meines Jammers trüber Schein
Nie kehr' in deine Feste ein." —

weiss Ortrud jeden Argwohn in Elsas offener, harmloser Seele zu unterdrücken und ihr durch Liebesglück noch besonders weich gestimmtes und zum Verzeihen geneigtes Herz ganz zu gewinnen, so dass Elsa das dämonische Weib bei sich aufnimmt. Mit diesem verhängnisvollen Schritt heftet sie das Unglück an ihre Fersen. Und hier zeigt sich auch der erste tragische Zug in Elsa. Wegen allzugrosser Weichheit des

Herzens, die ihr mehrfach zum Verderben wird, lässt sie sich zu leicht vom Mitleid bestimmen, und wird auch hier dazu veranlasst, diese Regung an ihre schlimmste Feindin zu verschwenden. — Nachdem Ortrud der erste vorbereitende Schritt zur Rache so glücklich gelungen ist, vernehmen wir ihren wilden Rachejubel; wir sehen, wie sie sich zu furchtbarer dämonischer Höhe erhebt: „Entweihte Götter, helft jetzt meiner Rache" usw. Das Symbolische, das der Dichterkomponist in einer späteren Zeit, als er zu einer ganz anderen, symbolischen Schaffensweise übergegangen war, in seine Ortrud und in diese Stelle hineinlegte, scheint mir mit ihrem Charakter nicht recht zusammenzustimmen. Wir haben es unserer Ansicht nach auch bei dieser Stelle nur mit einer Kundgebung ihres dämonischen, individuellen Wesens, nicht mit einem symbolisch zu deutenden Zuge ihres Wesens zu tun. Wir kommen am Schluss noch einmal darauf zurück, wollen jetzt aber die weitere Entwicklung der Handlung ungestört verfolgen.

Elsa lässt ihre Feindin, ahnungslos, welches Unglück sie damit über sich heraufbeschwört, zu sich eintreten und schmilzt förmlich vor Mitleid, als sie Ortrud in ihrer jetzigen Erniedrigung sieht:

„Hilf Gott! So muss ich dich erblicken,
Die ich in Stolz und Pracht nur sah!
Es will das Herze mir ersticken,
Seh' ich so niedrig dich mir nah'!"

Diese Verse bestätigen unsere Schilderung der Gemütsverfassung, in der sich die geächtete Ortrud Elsa gegenüber befinden muss. Sie, die in Stolz und Pracht haushielt, die, wie wir es aus ihrem ganzen Wesen entnehmen, im Glück herrschsüchtig und hochmütig war, die alles, was ihren Wünschen hinderlich war, wie Elsas und ihres Bruders Herrscheransprüche an Brabant, aus dem Wege zu räumen suchte, muss sich jetzt vor allen Glücklichen verbergen und Elsas Mitleid anrufen. Bei ihrem von Rachsucht und Neid erfüllten Herzen ist es erklärlich, wie dieser furchtbare Glückssturz und Schicksalsumschwung sie dazu führt, aus jedem Wort des Mitleids, das ihr Elsa spendet, nur ein desto schlimmeres Gift der Rachsucht zu saugen. Je finsterer und tückischer es aber in ihrem Herzen aussieht, desto gütiger und engelgleicher zeigt sich Elsa. Musikalisch wird dieser Gegensatz prachtvoll ausgedrückt, wenn sich der helle und weiche Sopran Elsas von dem düster verhaltene Wut ausdrückenden Alt der Ortrud höchst wirkungsvoll abhebt. Die folgende Entwicklung ist leicht zu verstehen — Ortrud stellt sich jetzt, als ob sie die engelhafte Güte Elsas dadurch belohnen wolle, dass sie ihr ihren eigenen Zweifel an

Elsas Glück und an Lohengrin mitteilt. Elsas stolze, offene, arglose Seele widersteht zunächst tapfer. Sie weist Ortruds teuflische Versuche mit der ganzen Entfaltung ihres weiblichen Stolzes und im beseligenden Bewusstsein innigen Liebesgefühls zurück:

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
Wie zweifellos mein Herze liebt!"

Später jedoch, nachdem auch Ortruds Gatte Friedrich von Telramund Elsa in gleichem Sinn zu beeinflussen sucht, zeigt es sich, wie das Gift des Zweifels und Misstrauens, von dem dämonischen Paar gesät, dennoch in ihrer Seele wuchert, und wir werden später sehen, warum das psychologisch ganz begreiflich ist. Doch wollen wir erst die Entwicklung von Ortruds Charakter zu Ende führen. Beim Gang zum Münster wirft sie endlich ihre heuchlerische Maske ab, um in ihrer wahren Gestalt zu erscheinen. War sie vorher demütig, ja kriechend gegen Elsa, so legt sie plötzlich den grössten Hochmut an den Tag, der auch vor der äussersten Konsequenz nicht zurückschreckt. Sie stösst Elsa, die die Verbannte und Geächtete in vertrauensvollem Mitleid und überströmender Güte zu sich eingelassen hat und jetzt mit ihrem Gemahl zum Münster schreiten will, frech zurück und will sich den Vortritt vor ihr erzwingen. Elsa ist starr vor Staunen und Entsetzen über die Veränderung, die mit der heuchlerischen Bittstellerin, deren Demut sie für ernst genommen hatte, plötzlich vor sich gegangen ist. Sie, die vor ihr im Staub gelegen, brüstet sich und prunkt jetzt in frecher, trotziger Herrschsucht. Der Dichterkomponist entwickelt so in Ortrud einen schlechten Frauencharakter bis in seine letzten Konsequenzen, legt ihn in seinen innersten Falten bloss. Dennoch wäre es ein grosser Irrtum zu glauben, dass man in Ortrud ein unnatürlich verderbtes Menschenkind, ein moralisches Ungeheuer sehen soll, ein Ungeheuer, wie es im Leben selbst nie vorhanden ist, und dass man zur Erklärung ihres Wesens — was Wagner später selbst versuchte, damit aber nur zur Trübung des Verständnisses der Ortrud beigetragen hat — symbolische Motive heranziehen müsse. Diese Ortrud, mit allen Konsequenzen ihres Charakters, entspricht durchaus solchen Gestalten, denen man im realen Leben leicht begegnen kann. Wo durch Schliessung einer Ehe die Interessen anderer verletzt werden, und namentlich die einer Frau, kann man ähnliche Erscheinungen auch im Leben beobachten. Ortrud unterscheidet sich nur dadurch von den wirklichen Erscheinungen, wie es ja doch das Wesen der dramatischen Dichtung erfordert, dass sie hier in Situationen gebracht wird, in denen sie die Züge ihres Charakters bis zu den äussersten, schlimmsten Konsequenzen entwickeln kann, während solche [illegible] im Leben glücklicherweise meist in



den Ansätzen stecken bleiben. Ortrud stellt einen schlechten Frauencharakter dar, von fast männlich starker Willenskraft, der, vereinigt mit hervorragender Intelligenz, alle Mittel, die zu einem Ziele führen sollen, mit höchster Klugheit und Treffsicherheit wählt und anwendet. Aber solchen Frauengestalten begegnen wir auch im wirklichen Leben; und diese würden wahrscheinlich, in ähnliche Lagen gebracht, ähnlich handeln. Das ist eben ein Beweis für die ungemein grosse Lebenswahrheit, mit der der Dichterkomponist diese Gestalt geschaut und gestaltet hat. In philosophischer Hinsicht stellt sich Ortrud dar als der äusserste Antagonist von Lohengrin, im Sinne der Charakterisierung der grundverschiedenen Art, wie sich bei Schopenhauer in seiner „Welt als Wille und Vorstellung" die menschlichen Charaktere dem Willen und der Erkenntnis gegenüber verhalten. Hat sich Lohengrin als Vertreter der willensfreien Erkenntnis so weit seines individuellen Wesens entäussert, dass er in der ganzen Welt lebt und alle Wesen in ihrer reinen Bedeutsamkeit vermittelst der künstlerisch schauenden Phantasie mit empfindet, so zeigt sich Ortrud als die Inkarnation des heftigen „blinden Willensdranges"; sie ist so verstrickt in den individuellen Willen, dass sie in ihrem Ich die ganze Welt erblickt, und um ihres Ichs willen gewissermassen die ganze Welt zu opfern bereit ist. Ortrud verkörpert im Sinne Schopenhauers den bösen Willen, der nach seiner Schilderung, um sein Wohlsein durch einen unbedeutenden Zuwachs zu vermehren, oft das ganze Glück oder Leben eines anderen zerstört. So ist auch sie bereit, um eines ihr zugefügten Leides willen, das sie ja selbst verschuldet hat, kalten Blutes und mit raffinierter Berechnung das herrlichste Liebesglück eines edlen, glücklichen Menschenpaares zu vernichten. Keinen Augenblick, das wiederholen wir, überschreitet ihr Charakter den Rahmen des Lebenswahren, des auch im realen Leben durchaus Möglichen.

Kehren wir jetzt aber zu Elsa zurück, um psychologisch begreiflich zu machen, wie es möglich ist, dass sie sich von einer Ortrud zu Zweifel und Misstrauen gegen ihren geliebten Lebensretter verleiten lassen kann! So unwahrscheinlich es auf den ersten Blick erscheint, wirkt doch das Gift, das Ortrud in Elsas Seele geträufelt hat, unheilvoll nach. Als Lohengrin den Männern von Brabant und selbst dem König auf die unsinnigen verleumderischen Anklagen Friedrichs von Telramund mit hoheitsvoller Verachtung antwortet, sieht er zu seinem Schrecken, dass Elsa bei einer der wiederholten Anklagen der Ortrud und Friedrichs die Fassung verliert, und dass sie mit sich kämpft, um sich des schweren Zweifels und Misstrauens gegen ihren Helden zu erwehren:

„Nur eine ist's — der muss ich Antwort geben:
Elsa — Elsa! — wie seh' ich sie erbeben!"

Und als er in liebevollem Ernst ihr Geschick in ihre Hände legt:

„— — — In deiner Hand,
In deiner Treu' liegt alles Glückes Pfand. —
Lässt nicht des Zweifels Macht dich ruhn?
Willst du die Frage an mich tun?"

da antwortet Elsa scheinbar noch in dem alten felsenfesten Vertrauen, aber in ihrem Herzen wühlt dennoch schon schwere Unruhe.

Ist dieser Zug von Wagner nun richtig beobachtet, oder haben wir es hier mit einer unwahrscheinlichen Entwicklung im Charakter der liebevollen Gattin zu tun? Nun, ich meine, wenn man Elsas Wesen von ihrem ersten Auftreten an genau beobachtet hat und ebenso alle anderen, in dem Werke mitspielenden Faktoren, ist es unschwer zu erkennen, dass auch der Dichter hier von derselben intuitiven Lebenswahrheit geleitet wurde, wie in dem ganzen Werk. Es ist erstens der Nimbus des Wunderbaren, der Elsa zwar im ersten Augenblick gewaltig ergreift, ihr aber später, als die erste Begeisterung etwas nachgelassen, ein unsicheres Gefühl des Fremden, des Unverstandenen und daher des Unheimlichen erweckt.

„Voll Zauber ist dein Wesen,
Durch Wunder kamst du her: —
Wie sollt' ich da genesen?
Wo fänd' ich dein' Gewähr?"

klagt Elsa später, als das Misstrauen sie schon übermannt hat. Wenn nun noch durch Ortruds und Friedrichs verleumderische Bosheit das Göttliche und Unerklärliche in Lohengrins Erscheinung ihr in ganz verzerrtem Lichte, als Deckmantel für etwas Unerlaubtes, Böses dargestellt wird, so muss das ihr ohnehin schon unheimlich Erscheinende und die Furcht davor ganz natürlich in ihrem Herzen wachsen und schliesslich von ihrer ganzen Seele Besitz ergreifen. Das herrliche Vertrauen, das sie Lohengrin in feierlichen Augenblicken entgegengebracht hat, erlischt, und Angst und Zweifel bleiben nur zurück. Dazu kommt noch ein anderes, tiefer liegendes Moment. So deutlich auch Friedrichs und Ortruds Schlechtigkeit Elsa vor Augen steht oder stehen müsste, in diesen Augenblicken des bangen Zweifels kommt doch das instinktive Gefühl über sie — diese unbewussten Gefühle charakterisieren überhaupt Elsa und das gibt einerseits ihrer Liebe das Elementare, Stürmische, Urwüchsige, ebenso wie es sie aber auch leicht zum Raub von allerlei dunklen und unkontrollierbaren Empfindungen macht — dass Friedrich und Ortrud zu ihrer früheren, ihr vertrauten Umgebung gehören, während Lohengrin als ein Fremder in diese hineingetreten ist. Das Gefühl für Lohengrin ist also noch nicht in dem Masse festgewurzelt in ihr, wie ihre frühere Umgebung ihr vertraut ist. Es ist psychologisch wohl verständ-

lich, dass sie in solchen Momenten des Zweifels sich doch unwillkürlich mehr zu Ortrud und Friedrich hingezogen fühlt, wenn es auch dem Gefühl gleicht, mit dem der Vogel, von dem Blick der Schlange gemeistert, ihr zufliegt. Vor Lohengrin dagegen, der sich durch seinen hoheitsvollen Zauber so sehr von ihrer ganzen Umgebung abhebt, empfindet sie eine Art Furcht und Grauen. Während in ihrem Herzen die widerstreitendsten Affekte mit einander ringen, tritt daher in solchen Augenblicken die wunderbare Liebe zu ihrem Helden, das stolze, felsenfeste Vertrauen zu ihm, das sie anfangs so holdselig erscheinen lässt, vollständig in den Hintergrund, ist wie verschüttet und ausgelöscht, und Zweifel, Furcht und Misstrauen herrschen nur noch in ihrer Seele. Und gerade diese Empfindungen sind es, die Friedrich und Ortrud, die ihr weiches, leicht bestimmbares Herz kennen, in teuflischer List bei ihr hervorzurufen beabsichtigen. Mit der raffiniertesten Berechnung will Ortrud der Gattin die Freude an ihrem Helden, ihre warmen innigen Gefühle für ihn ins Gegenteil verwandeln; aus dem Stolz auf seine aussergewöhnliche Erscheinung will sie Furcht und Grauen, aus der Liebe Zweifel und Misstrauen machen, um so das Gebäude des Glückes von Elsa und Lohengrin zu untergraben.

Die eigentliche Katastrophe ist aber dennoch nicht allein dem Einfluss der hasserfüllten Ortrud zuzuschreiben, sondern bricht erst herein, als sich mit dieser bewussten unheilvollen Einwirkung ein in Elsas Seele selbst emporwachsender pathologischer Zug vereinigt. — Wie vielfach aber in Tragödien vor dem Hereinbrechen der Katastrophe das Glück der Helden in vollem Glanze strahlt, so kommt auch hier das Liebesglück, dessen Entstehen und Wachsen wir bisher verfolgt haben, nun erst zu seiner vollen Entfaltung. Die Knospe der Liebe bricht jetzt zu voller, duftender Blüte auf. Die Gefühle des Zweifels, von denen Elsa beschlichen wurde, und die schon unheilvoll emporzulodern drohten, werden durch Lohengrins machtvolles Auftreten und durch den vernichtenden Zorn, den er den Übeltätern Friedrich und Ortrud entgegenschleudert, noch einmal beschwichtigt:

„Zurück von ihr, Verfluchte!
Dass nie mein Auge je
Euch wieder bei ihr seh'!"

werden durch die Innigkeit und Zartheit seiner Liebe noch einmal bezwungen, und sie schreitet mit neu erglühtem Glücks- und Liebesgefühl an seiner Seite in den Münster. — Ortruds unheilvoller Einfluss ist aber damit noch keineswegs erloschen; das zeigt uns ihr nochmaliges Erscheinen und ihre drohende Gebärde, zeigt uns das im Orchester noch einmal auf-

tauchende Leitmotiv des Frageverbots. Schwer begreiflich ist es daher, wie mehrere Kritiker behaupten können, dass die Intrige der Ortrud als bestimmend für Elsas weitere Regungen mit Ende des zweiten Aktes aus der Handlung völlig ausscheidet.[1]) Das ist durchaus nicht der Fall; nur steht Ortrud jetzt nicht mehr im Vordergrund, sondern wirkt nur latent, subsidär; insofern aber mit voller Wirkung, gewissermassen als durchklingende Grundmelodie in Elsas Seele nach.

Zunächst aber, bei Beginn des dritten Aktes, sind alle dunklen Wolken von Elsas Himmel verschwunden, es leuchtet vollster, hellster Sonnenschein auf die Szene herab. Die Wonnen der Brautnacht mit ihrem mystischen Duft, der das Brautgemach mit seinem Nebel und Weihrauch erfüllt, wo sich Seele und Leib zu voller Verschmelzung in einander ergiessen sollen, wo die tiefinnersten Wunder der Liebe zweier bevorzugten Menschen sich offenbaren, warten des seligen Paares. Nachdem der süsse Brautgesang, der alle Freuden des Liebesglücks in herrlichen Melodieen ausdrückt, und die feierliche Weihe, mit der die Frauen den Liebesbund segnen und zu langer Erinnerung für das Liebespaar festzuhalten suchen, verrauscht ist, sehen wir die Liebenden zum erstenmal allein und ihre Herzen sich mit Macht in einander ergiessen.

Was so lange durch die Umgebung beengt sich nur gedämpft offenbaren konnte, bricht jetzt mit voller Kraft aus ihnen hervor. Sie empfinden ein Glücksgefühl so überschwenglicher Art, dass es sie förmlich berauscht. Sie blicken gegenseitig in ein Herz von so ursprünglicher Unberührtheit und Reinheit, dass ihre Empfindungen zu solcher Glut emporschlagen, wie sie nur das Liebesglück in zwei reinen Herzen entfachen kann. Sie werden nicht müde, ihr wunderbares Zusammentreffen, das Aufblühen ihrer Liebe und die unerschöpfliche Tiefe derselben in immer neuen Wendungen zum Ausdruck zu bringen. Während aber Lohengrin noch in der Erinnerung an die hehre Welt des Grals lebt und an den Moment denkt, da er aus ihr zu Elsa entsandt wurde, antwortet diese mit holdseliger weiblicher Naivetät und die Anmut ihres Wesens und Fühlens offenbart sich in schwärmerisch entzückten Ausdrücken:

„Doch ich zuvor schon hatte dich geseh'n,
Im sel'gen Traume warst du mir genaht:
Als ich nun wachend dich sah vor mir steh'n,
Erkannt' ich, dass du kamst auf Gottes Rat.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfliessen,
Gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
Als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
Wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt."

---

[1]) Zur Dramaturgie des Lohengrin in „Wagneriana" von Arthur Seidl, Berlin 1901.

Und im unmittelbaren Anschluss daran, fühlt Elsa mit ihrem echt weiblichen Empfinden schon voraus, um halb in Scheu, halb in überschwenglichem Glück des höchsten Augenblickes zu gedenken, da sie sich ganz angehören, Seele und Leib miteinander verschmelzen werden:

„Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,
Sollst du gestatten, dass mein Mund ihn spricht.
— Einsam, wenn niemand wacht."

Wir sehen hieraus aber auch, wie sich bei ihr mit dem Gedenken an den höchsten Liebesrausch auch schon die Absicht einstellt, das Frageverbot zu brechen, um ihres Retters Namen und Art zu erfahren; wie tief also der pathologische Drang, Lohengrin ganz zu verstehen, mit ihrem innersten Wesen zusammenhängt. Verfolgt man von jetzt an das allmähliche Wiederauftauchen dieses tragischen Zuges und seine unheilvolle Weiterentwicklung zu immer drängenderer und stürmischerer Form, so kommt man wohl bei ungetrübter Beobachtung bald zu voller Klarheit über seine innere Bedeutung.

Zuerst kleidet sich der Drang Elsas, Name und Art von Lohengrin zu erfahren, noch in das Gewand süsser Schwärmerei. Indem sie ihn mit dem höchsten Ausdruck ihrer Liebe beglücken möchte, will sie ihn auch ganz kennen, soll er ihr auch ganz gehören. Lohengrin sieht denn auch in ihrem Wunsch nur einen Ausfluss ihres liebebedürftigen Wesens, ohne ihn noch sonderlich ernst zu nehmen. Er sucht sie daher durch das wundervolle Gleichnis zu beruhigen: „Atmest du nicht mit mir die süssen Düfte?" Er will ihr dadurch klarmachen, dass man auch das Unbekannte lieben könne, so wie er ja auch Elsa liebt ohne erst zu fragen, ohne sich nach ihrer Art zu erkundigen. Aber er übersieht dabei, dass er als Mensch, der in der Welt der Ideen lebt, auch das Unbekannte begreifen und lieben kann, weil er es eben in der Idee erfasst; dass aber Elsa, die ganz mit dem unmittelbaren Gefühl an allen Dingen hängt, nur das Konkrete, Greifbare lieben kann. — Ungemein charakteristisch ist denn auch die Antwort Elsas:

„Ach! Könnt' ich deiner wert erscheinen!
Müsst' nicht bloss ich vor dir vergeh'n!"

die die tragische Seite in ihrer Natur schon deutlicher blosslegt. Sie fühlt sich überwältigt von der Grösse seines Geistes, fühlt ähnlich wie Gretchen: „Was so ein Mann nicht alles, alles denken kann. Beschämt nur steh' ich vor ihm da und sag' zu allen Sachen ja"; nur dass das, was bei Gretchen in naiver Zierlichkeit sich äussert, bei Elsa zu ernster Tragik vertieft ist. Aber in diesem Gefühl der Minderwertigkeit und Demut wird sie auch leicht empfindlich. Weil sie fürchtet, seiner nicht

wert zu sein, ihn nicht dauernd fesseln zu können, wird sie desto leichter verletzt, wenn aus irgend einer seiner Äusserungen hervorzugehen scheint, dass er sie nicht unbedingt schätze, dass er sich nicht ausschliesslich durch sie beglückt fühlt; und dass neben ihr ihm noch andere, ideale Quellen des Glückes zufliessen. So verbindet sich mit der rührenden Bescheidenheit ihres Wesens zugleich ein falscher Stolz, der den Keim der tragischen Katastrophe in sich trägt. Aber dieser Stolz äussert sich vorläufig noch auf eine liebenswürdige und vornehme Weise. In der Vornehmheit ihrer Gesinnung will sie nicht immer nur von Lohengrin empfangen; es verletzt ihren Stolz, dass er sie aus Not und Pein errettet habe, während sie nichts Ähnliches für ihn tun kann. Sie möchte auch ihm die Grösse ihrer Liebe beweisen und so sagt sie:

„Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
Dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich trafst von schwerer Klage,
O! wüsste ich auch dich in Not!"

Das ist süss geschwärmt, aber doch auch geschwärmt! wie Nathan von Recha sagt. Elsa soll das Vertrauen, das Lohengrin ihr geschenkt, die Hilfe, die er ihr in schwerer Not geleistet hat, nur durch unbedingt hingebende und vertrauende Liebe lohnen, aber nicht durch das Herbeisehnen einer Situation, die unmöglich scheint. — Deutlich klingen jetzt schon die Einflüsterungen Ortruds in ihr nach:

„Wär' das Geheimnis so geartet,
Das aller Welt verschweigt dein Mund?
Vielleicht, dass Unheil dich erwartet,
Würd' es den Menschen offen kund?"

und diese Einflüsterungen verbinden sich ganz eigenartig mit ihrem jetzigen Gedankengang. Ihr aufgestachelter Mädchenstolz will Lohengrin nicht alles zu danken haben; sie täuscht sich aber selbst über diesen Stolz, indem sie vorgibt, nur deshalb sein Geheimnis erfahren zu wollen, um ihn vielleicht vor Unheil bewahren, ihm vielleicht durch ihr Schweigen ein Opfer bringen zu können. Überall mischen sich hier echt weibliche Schwächen, die aber tragische Folgen haben, mit den liebenswerten, den besten Zügen ihrer Natur.

Als sie aber nun erfährt, dass das Gegenteil von dem, was sie gewähnt hatte, der Fall ist, dass Lohengrin nicht aus Nacht und Leiden, sondern aus Glanz und Wonnen zu ihr kommt, da bricht in der Antwort:

„Hilf Gott! was muss ich hören!
Welch' Zeugnis gab dein Mund!"

der pathologische Zug ungestüm in ihr hervor, da beginnt im Zwiegesang zwischen den Liebenden die eigentlich tragische Wendung, die dann unaufhaltsam zur Katastrophe hineilt.

Was ist denn aber geschehen, um ihre immer wachsende Erregung begreiflich zu machen? Elsa sucht immer ungestümer in Lohengrins Geheimnis zu dringen. Nach ernster Mahnung, an das Verbotene nicht zu rühren, zieht er sie noch einmal mit der hingebendsten Liebe, mit der höchsten Zärtlichkeit an sich: An meine Brust, du Süsse, Reine . . . , und um ihr zu zeigen, welchen hohen Wert er auf ihre Liebe legt, zugleich aber, wie notwendig ihm diese ist, was sie ihm vergüten und ersetzen muss, enthüllt er ihr schliesslich das Wesen der Welt, aus der er herkommt, insoweit, dass er ihr den Glanz, die Freiheit schildert, die er genossen und ihretwegen verlassen hat. Man hat dieses wundervoll stolze Bekenntnis Lohengrins:

„Dein Lieben muss mir hoch entgelten
Für das, was ich um dich verliess;
Kein Los in Gottes weiten Welten
Wohl edler als das meine hiess . . .“

vielfach so ausgelegt, dass er selbst damit einen Teil der tragischen Schuld auf sich nimmt, mitschuldig wird an Elsas Vergehen gegen das Gebot. Seine Worte klingen nach dieser Auffassung beinahe wie herablassendes Ungenügen an seinem derzeitigen Schicksal; und keine Frau, behauptete man, würde dergleichen, zumal in einem Augenblick, wo sie sich ganz dem Mann hingeben will, ertragen, ohne verletzt zu sein. Aber diese Auslegung scheint mir eine geistreich willkürliche, die an der Oberfläche der Situation haften bleibt und in den Sinn des Gesamtdramas nicht eindringt. Um das glanzvolle Gedenken Lohengrins an die Welt, die er verlassen hat, zu verstehen, muss man auf die Grundidee des Werkes zurückgehen. Lohengrin war zu Elsa hergekommen aus dem Reiche des Grals, d. h. der Welt höchster geistiger Freiheit und vornehmsten Glanzes im Kreise der Blüte der Ritterschaft. Er hatte dort in reinem Äther des Gedankens, des Schauens, so hoch erhaben über alle Leiden des niederen Lebens geschwebt, dass in der Tat kein König auf dem Thron freier war, als er es gewesen. Aus diesem Reich ist er herabgestiegen, weil er sein Leben des rein Geistigen ergänzen wollte durch die Liebe zum Weibe. Um Elsas und ihrer Liebe willen gab er also einen grossen Teil dieser Freiheit auf, und nur eins kann ihn für dies grosse Opfer entschädigen, das ist Elsas unbedingt vertrauende, hingebende, von allen Zweifeln freie Liebe. Er spricht mithin nur die schlichte, reine Wahrheit aus, wenn er singt: „Dein Lieben muss mir hoch entgelten für das, was ich um dich verliess.“ An diese eigentümliche Situation Lohengrins müssen wir immer




denken, wenn wir das ganze Werk und seine Tragik verstehen wollen. Lohengrin kann nur hinwegkommen über das, was er an geistiger Freiheit verloren hat, wenn Elsa ihn mit voller Liebe für das Opfer entschädigt. Was aber hört Lohengrin aus ihrem Munde? Sie fühlt sich tief unglücklich über sein Bekenntnis, sie sieht sich in ihrem Stolz, in ihrer eifersüchtigen Liebe verletzt, weil er schon vor dem Zusammentreffen mit ihr ein höchstes Glück besessen. Sie wünschte, er sehe in ihr sein ausschliessliches Glück, und nun erfährt sie, dass er neben ihrer Liebe noch die Freuden einer geistig ideellen Welt geniesst. Und statt ihm nun das Opfer, das er ihr gebracht hat, mit verdoppelter Liebe zu lohnen, lässt sie ihre Empfindlichkeit sprechen, erblickt sie in der Welt, in der er lebte und zum Teil noch lebt, einen Gegenstand des Misstrauens, einen Gegenstand der Eifersucht. Sie missgönnt ihm gewissermassen seine höhere ideale Welt und leitet daraus für sich und ihre Liebe eine Gefahr her. Lohengrin fühlt dadurch einen doppelten Verlust. Sein glanzvolles Reich hat er um ihrer Liebe willen verlassen und diese Liebe ist nun durch Misstrauen, Zweifel und Eifersucht getrübt und in Gefahr zu entschwinden. Dabei bleibt freilich dieser krankhaft pathologische Zug in Elsa stets mit den liebenswertesten Eigenschaften ihrer Natur untrennbar verbunden. Denn immer ist es ihre übergrosse Bescheidenheit, ihr Zweifel an sich selbst und ihrer Fähigkeit, den herrlichen Mann auch zu fesseln:

„Wie soll ich Ärmste glauben,
Dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
Durch deiner Liebe Reu'!"

die sie so zaghaft macht, die dort ihr Gefühl verletzt, wo durchaus kein gerechter Anlass dazu vorliegt. Und jetzt fasst Elsa auch die Worte Lohengrins so auf, wie sie Seidl auslegt, als herablassendes Ungenügen an seinem gegenwärtigen Schicksal, ohne Berechtigung aber und ohne dass Lohengrin es so meint. Lohengrin spricht im Gegenteil deutlich aus, dass er den höheren Glanz, die höhere Freiheit seines vergangenen Lebens gern aufgibt, wenn sie ihm nur ihre Liebe dauernd schenkt.

Um aber Elsa in ihrem Wahn vollkommen zu verstehen, müssen wir uns ihres Grundcharakters erinnern. Sie lebt als echtes Weib ganz in der Welt des Gefühls. Ihrer Gefühlsauffassung nach sieht sie in ihrem Retter ihre ganze Welt und verlangt, auch Lohengrin solle in ihr sein ausschliessliches Glück suchen, daher betrachtet sie seine Phantasiewelt als einen Abbruch seiner Liebe zu ihr, betrachtet sie mit Misstrauen und Eifersucht. Aus dieser Erkenntnis ihres Wesens hat sich offenbar Wagner selbst zu der wunderlichen Auffassung verleiten lassen, dass Elsa in ihrem pathologischen Drange recht habe; das Wesen der Liebe offenbare sich

erst wahrhaft darin, dass das Weib, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, auch ganz untergehen will, wenn es den Geliebten nicht ganz umfassen kann. Gewiss! Elsa will den Geliebten ganz begreifen; er soll ihr ganz und ausschliesslich gehören. Sie will seine Herkunft, seinen Namen und seine Art wissen, damit nichts in seinem Wesen ihr fremd bleibe, damit er alles mit ihr teile. Aber was bedeutet es, unter den Voraussetzungen, auf denen das ganze Drama aufgebaut ist, ihn ganz umfassen? Auch Elsa, so tief ihre persönliche Empfindung ist, bleibt dem Gral gegenüber Laie. In die Welt philosophisch-künstlerischen Schauens mit ihrer unpersönlichen Abstraktion von jeder subjektiven Anteilnahme an den Dingen vermag sie nicht einzudringen. Wenn auch Lohengrin ihr die Geheimnisse des Grals enthüllen wollte, so könnte sie sie doch nicht wahrhaft erfassen; sie würde auch sie in ihre persönliche Gefühlswelt hineinziehen und herabziehen müssen. Und das will sie auch wirklich in ihrem Wahn. Lohengrin soll ganz und gar im Gefühl mit ihr leben; er soll seine frühere Geisteswelt aufgeben, sie an ihr persönliches Gefühl überliefern. Das ist aber unmöglich; denn damit würde Lohengrin sich selbst und sein Wesen aufgeben.

Damit wäre aber auch die Voraussetzung, auf der das wundervolle Glück dieser eigenartigen Liebe beruht, geradezu vernichtet. Sie besteht darin, dass die beiden äussersten Extreme, die beiden höchsten Vollkommenheiten der menschlichen Natur verbunden sind: die Tiefe des bewussten, denkenden Geistes und die Schlichtheit und Reinheit des unwillkürlichen Gefühls. Wenn aber zugunsten des letzteren die herrliche Geisteswelt Lohengrins ganz unterdrückt werden, ganz aus dieser Liebe ausscheiden sollte, um nur noch der persönlichen Empfindung Raum zu geben, so wäre das wahre Glück, der Zauber dieser Ehe vernichtet. Dann würde das weibliche Element, das Gefühl, die Herrschaft besitzen, und das männliche Element des Geistes vollständig eliminiert sein. Das ist aber in dieser Ehe und bei dem Wesen Lohengrins unmöglich.

Das Glück dieser Liebe, dieser Ehe könnte aber doch sehr wohl bestehen bleiben:

„Nie soll dein Reiz entschwinden
Bleibst du von Zweifel rein."

singt Lohengrin, könnte ihn nur Elsa so lieben, wie er ist, würde sie ihn ruhig gewähren lassen in seiner idealen Natur (d. h. im Sinne des Mythos), würde sie sein Verbot, das eben seine geistige Welt schützen soll, achten und ihn seiner Geistes- und Phantasiewelt überlassen, ohne daraus Zweifel, Misstrauen und Eifersucht zu schöpfen. Wäre sie damit zufrieden, dass er sich in der Liebe mit ihr begegnet und würde nicht verlangen, dass er auch seine Phantasiewelt mit ihr teile, so brauchte das Glück ihrer Liebe

nie zu schwinden. Da sie aber ihrem tragisch pathologischen Drange folgt, so verstrickt sie sich immer tiefer in ihren Wahn und wird blind für alles Herrliche, das sie mit Lohengrin teilt, unempfänglich für seinen Zartsinn und seine Liebe. Sie fühlt nur noch den brennenden Stachel darüber, dass er ihr nicht auch seine Geisteswelt opfern, nicht ausschliesslich in ihrer Liebe leben will, und alle tragischen Momente, die Einflüsterungen Friedrichs und der Ortrud, sowie ihr eigener pathologischer Zug vereinigen sich jetzt unheilvoll in ihrer Seele, um die Katastrophe herbeizuführen. Mit furchtbarer Konsequenz stürzt sie sich in das Verderben. In ihrer Leidenschaft lässt sie nicht von ihm ab, bis er ihr das Geheimnis seiner Herkunft enthüllt, und vernichtet damit unrettbar ihr und des Geliebten Glück.

Die Tragik des Dramas beruht also, um sie in einer einfachen Formel zusammenzufassen, nicht in einem Verschulden des Liebespaares, sondern auf dem ursprünglichen Gegensatz ihrer Naturen, der, bis zu einem gewissen Grade, ihr höchstes Glück ausmacht, in den letzten Konsequenzen aber eine unüberbrückbare Kluft für sie bildet; — eine Kluft allerdings, die durch die boshafte neidische Welt noch unüberbrückbarer gemacht wird. Elsa geht zugrunde an der Unfähigkeit des Weibes, mit seinem reinen Gefühlsleben die geistige Welt des Mannes erfassen zu können. Lohengrin und Elsa können sich in der Liebe, im Gefühl wohl begegnen, darüber hinaus aber lebt Lohengrin in einer nur ihm eigenen geistigen Welt, in die Elsa ihm nicht zu folgen vermag, auf die sie daher eifersüchtig wird. Die Ehe zwischen Lohengrin und Elsa verläuft so, wie die zwischen Faust und Gretchen unzweifelhaft verlaufen sein würde, wäre sie zustande gekommen. Im Lohengrindrama klingt etwas von dem Gegensatze nach, dem Goethe in seinem Faust Ausdruck gegeben hat: „Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen, im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld“. Wenn auch Elsa als Fürstentochter viel stolzer und selbstbewusster ist, als das schlichte Bürgermädchen Gretchen, so verhält sie sich doch ihrem innersten Wesen nach zu Lohengrin genau so, wie Gretchen zu Faust: als das echte Weib, das ganz im konkreten Gefühl lebt, dem Geliebten in die Welt der geistigen Abstraktion und Ideen nicht zu folgen vermag, und an diesem tragischen Gegensatz zugrunde geht.





IV.
Teresa Carreño.

Dies ist das schönste künstlerische Los auf Erden: Als Erinnerung fortzuleben . . .

Man muss den Atem anhalten und die drängende Phantasie beschwichtigen; denn, Ihr Herren, es gilt einer Grossen, die da gross ist, weil sie nicht kleinlich sein kann, und sich in allem ganz gibt!! Ich komme zu einer Kunst, die da echt ist, weil sie unmittelbar wirkt und mit Blitzeskraft unter Denkende und Empfindende, unter Träge und Hirnlose fährt, zu einer Kunst, die da von Anbeginn an siegreich auftrat, Schweigen und Achtung gebietend, und donnernd hinwegrollte über kritischen Staub, hinweg über hündische Kläffer, skeptische Scheuklappen und Ete-petete-Gelichter, immer hinan zur Höhe, hinauf zur Sonne, zur Sonne.

Teresa Carreño hat nicht ihresgleichen. Als Weib eine Königin und Herrscherin ist sie als Künstlerin jeder Zoll ein Genie, ein glücklicher Wurf der Allmutter Natur. Sie ist für mich eine der vollendeten Typen der reproduktiven Kunst überhaupt. Nichts an ihr ist unharmonisch, alles harmonisch. Vor allem eins: bei keinem anderen prägt sich die Einheit zwischen Persönlichkeit, künstlerischer Gestaltung und instrumentell-technischer Form so vollkommen aus. Als Spielerin die Verkörperung der klavieristischen Instrumentalität schlechthin hält sie den grössten Massstab aus. Ihre Technik ist nicht *eine* Technik, sondern *die* Technik, d. h. die nur durch das Instrument und die physischen Kräfte begrenzte Naturtechnik. Von den beiden überhaupt möglichen Prinzipien: dem leichten, luftigen, getragenen und beherrschten Arm, oder dem hängenden, fallenden und schweren Arm, wählte sie das letztere. Ihr Spiel ist nichts weiter als Energie plus Gewicht. Das Geheimnis ihrer grossen Kraftentwicklung bildet die Ausnützung der schweren Lastung der ganzen Anschlagsmasse. Diese Masse liegt in den Tasten, sie „ruht". Daher die schöne, grosse, plastische Tonform, das machtvolle Bilden und Entwickeln aus dem Instrument heraus. Zum Gewicht tritt die echte Muskelspannung: das Rück-

wärtsleiten und Stauen der Kraft in den Zentralmuskelherden der Oberarme und der Schultern; jene Spannung, die die ganze Kraft in der Fingerspitze konzentriert und die Verbindung herstellt zwischen Impuls, Muskelzug und Ton. Man hält sie für eine geniale Naturalistin — und sie ist's zum grössten Teile — aber das weiss ich, sie hat System und sich selber bewusst erzogen und zur Reife gebracht. Nicht die aussergewöhnliche physische Prädisposition allein war ihr Talent, sondern eine scharfe Beobachtungsgabe und jener klavieristische Klangsinn, der der untrüglichste Freund und der beste Lehrmeister jeder pianistischen Erziehung bleibt. Teresa Carreño trug ein Ideal in der Brust: Rubinstein. Und dies Tonideal verliess sie nie. So schuf sie und bildete, formte und feilte, bis sie die Einheit zwischen Technik und Ton erreichte. Wenn man Umschau hält und die Techniken abwägt, man kommt immer zu demselben Schluss: ihre Technik erfüllt alle Bedingungen und befriedigt tonal-ästhetisch alle Bedürfnisse. Die Zukunft wird auf sie zurückgreifen. Und wenn die Welt nicht töricht ist, wird sie auf diesen Grundlagen aufbauen; denn das Problem der Klavieristik: höchste Kraftentfaltung bei höchster Legerität ist durch sie gelöst. Keiner hat die volle Kugelung des Tones, keiner ein jeu perlé von solch körniger Klarheit und hinreissendem Schmiss. Wohin man hört: immer eine prachtvolle Tonform, ein blendendes Spiel freier, gelöster, vom Willen gebändigter und bezähmter Kräfte. Den kleinen gedrungenen Händen scheint alles ein müheloses Nichts. Es hat etwas Berauschendes: diese kraftstrotzende Art, dieser urgesunde Losbruch elementarer Kräfte, dies Einsetzen der ganzen festgefügten, aktionsfähigen Körpermasse, die glänzende Arbeit einer auf jeden Impuls hin reagierenden, absolut gehorsamen motorischen Zentrale. Und nie ein Ringen und Quälen, ein Keuchen und Stöhnen! Im Kampf mit dem instrumentalen Drachen blieb dies Wotanskind stets Siegerin. Ich sah diese Natur noch nie erlahmen oder ermatten, und ich glaube, sie ist eine der wenigen, die ihr Programm sans gêne mit der gleichen Frische und stolzen Kraft wiederholen könnten. Ich sage: ihre Technik hat klassischen Wert, da sie, ohne auf das Niveau einer Mechanik herabzusinken, das Instrument ausschöpft, und ihre Technik hat Stil, da sie dem instrumentellen Ton eine vollendete Form zu geben vermag. Klassisch ist ihr Oktavenspiel, das ein lebendiger Beweis für die Vibrationstheorie, d. h. für die Bedeutung der Bebung eines freifallenden, im Handgelenk federnden Armes, und ein glänzender Protest ist wider die aktive aber aktionsunfähige Handgelenkoktave. Wer bei ihr von starkem Handgelenk faselt, schwimmt eben noch im lieblichen Dunst beglückender Dummheit; denn er vertauscht Ursache und Wirkung. Nicht das Handgelenk macht's, sondern die fallende federnde Masse. Berühmt

ist auch ihr staccato; denn es hat die Funkelkraft echter Brillanten. Das Blitzgeschmeid' ist kein gläsern' Sach' und nicht aus taubem Kristall. Es hat des Stahles Härte und doch wieder den lichten Glanz der Sonne. Jeglicher Ton hat metallischen Kern und einen Charakter, den ich mit „weichhart" bezeichnen möchte. Im Feuer geschweisst sind auch alle Passagen und Skalen, — von elfenbeinerner Klarheit die Fiorituren und der mickelige Kram des kleinen Fingerwerkes.

Mit diesem Rüstzeug tritt sie auf den Plan: in herrischem Stolz und männlicher Art, Zug um Zug die antike Amazone in blinkendem Erz und schimmernder Wehr, — ein fürstlich Geblüt von feuriger Rasse. Teresa Carreño ist die geborene Siegerin. Sie muss siegen oder fallen. Ein Drittes: Mittelmass und Langweiligkeit gibt es für sie nicht. Ihre ganze Technik, ihre ganze Musik und Kunst ist durchflammt von einem leuchtenden Temperament. Ihr Blut macht ihre Kunst, ihre Glut ist ihre Kraft. All ihr genialer Klavierinstinkt, er wöge nichts, hätte sie des Blutes und des Blitzes nicht. Das carracasische Feuer, der Vulkan ihrer südlichen Seele, der grosse rhythmische Schritt und Tritt machen sie zu der, vor der sich die Welt bewundernd beugt: Teresa Carreño. Ihre Rasse ist ihre Individualität. Sie ist der Quell ihrer lodernden Diktion. So wird ihre Musik und Kunst beherrscht vom dramatischen Prinzip. Ihr genügt nur das Grosse, Leidenschaftliche, Kühne, die monumentalen Bauwerke der Klavierkunst: das Es-dur Konzert Beethoven, das Es-dur Liszt, das d-moll Rubinstein, b-moll Tschaikowsky, beide „Chopins" u. a. m., nicht zu vergessen die Polonaise in As. Sie ist keine Detailkünstlerin und war es nie. Dazu ist sie zu sehr Leben und Rhythmus. Sie kennt nur eins: den dynamischen Kontrast der grossen Flächen und eine dramatische Entwicklung bis zum Höhepunkt oder kulminierenden Schluss. Dieser feine dramatische Instinkt für jegliche Steigerung, diese Kunst im dynamischen Aufbau sichert ihr die zündende Wirkung. Sie hat die echte Atemökonomie und kennt die magische Gewalt eines ruhigen Gesangsstromes ebenso wie die eines gleichmässig sich entwickelnden und anwachsenden Crescendo's. Sie weiss auch, was es mit der agogischen Stauung für eine Bewandtnis hat: dass man nämlich vor Höhepunkten und Abgründen die Zügel straffer spannen und das dampfende Gespann zurückreissen muss. Das alles weiss sie und noch viel mehr. Mit der Kraft aber ist immer die Grazie gepaart. Die harfenartige Behandlung der Arpeggien im „Erlkönig" — Schubert-Liszt, die Elfenklänge: „Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir," — die sprühenden Blitzoktaven der Ges-dur Etüde von Chopin, die glitzernde Cascade mit dem klingenden blinkenden Tropfenfall in der anderen Etüde in Ges, der wiegende weiche Wellencharakter der As-dur op. 25, 1, das flockige

Schlickerstaccato im Trio des „Militärmarsch“ von Schubert-Tausig wissen davon zu sagen. Und dann ihre himmelstürmende Bravour in den Finalsätzen! Nur eine zähe Energie, eine geradezu tolle Ausdauer und technische Kunst wie die ihre vermag ein wirkliches „finish“ zu spielen. So erleben der Schlusssatz der h-moll Sonate Chopin, Liszts und Chopin's Polonaisen in E und As, und schliesslich „ihr“ Militärmarsch jene hinreissende Gestaltung und grandiose Wucht. Die lechzende Qual, die ewige Gier einer ruhelosen und rastlosen Glut, das ist ihr Genie. Dieser verzehrende Brand einer wilden Naturkraft gibt ihrem Spiel jenen unaussprechlichen Kunstwert. Das ist kein Fingerwerk im gewöhnlichen Sinne, sondern ein Bosseln und Beulen in Kupfer, das bronzene Treiben und Heraushämmern eines plastisch geschauten Gebildes. Der Hephaistos steckt in ihr. Was — ein flüssig Hartmetall — aus feurigem Herzen fliest, wissen die ehernen Hände kunstvoll zu schmieden. Und gut schmiedet sich's im Feuer der Brust!

So ward sie die erste Spielerin der Gegenwart und der Welt, dess' ist kein Zweifel. Gleich Lilli Lehmann steht sie auf ragender Höhe, hoch über dem Raume, „wo Menschen wohnen“. Dass sie den Stil jener nicht besitzt, tut ihrer Grösse keinen Abbruch; denn sie überragt die geniale Sängerin an packender Wildheit und dämonischem Ungestüm. Ihr „gespielter“ Erlkönig gibt dem „gesungenen“ nichts nach. Es fehlt ihr auch die ruhige Geistigkeit der Musik, das Beschauliche, die reife Abgeklärtheit einer sinnenden Seele. Sie fühlt sich immer wohler im brandenden Meer, auf stürmenden Wogen, in Wetter und Wind. Den klaren Spiegel eines harmonischen Gebildes wird immer der glühende Strom ihres Blutes in eine kochende See umwandeln. Das ist kein Vorwurf. Denn schliesslich ist sie selbst Stil, eine Individualität mit eigenen Gesetzen, ein al-fresco-Spiel mit monumentaler Flächenwirkung. Sie hat ihre Gegner: griesgrämige Philister, die die Sonne schelten, wenn sie scheint und es der Sonne verübeln, wenn sie nicht scheint. Das begreife ich; ihre Kunst liegt halt jenseits der Stickluft grauer Schulästhetik. Sie ward geboren auf baumloser Steppe, auf wildem ungesatteltem Ross, unter dem Azurhimmel des Südens, zwischen Felsen und donnernden Schluchten, im Antlitz stürzender, tosender Wasser. Ihr Leben aber war ein einziger Triumph, ein einziges gewaltiges Crescendo. Das sei ihr eine tröstliche Gewissheit, ihr, die keine Rivalin und nur einen Rivalen kennt. Die Alten hatten eine Schröder-Devrient, eine Jenny Lind. Wir haben eine Teresa Carreño. Der Zauberklang, der sich mit dem Namen verbindet, wird auch im Volksbewusstsein weiter klingen, wenn wir längst zu Asche und Staub.

Dies aber ist das schönste künstlerische Los auf Erden: Als Erinnerung fortzuleben.



DIE PATRIOTISCHEN LIEDER SCHOTTLANDS

EIN GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK

von Fritz Erckmann-Alzey

Schluss

Ein weiteres verbürgt jakobitisches Lied des ersten Aufstandes (1715) ist: „Kenmure's on and awa', Willie", dessen Erhaltung, wie in so vielen Fällen, wir Robert Burns zu verdanken haben. Es ist ein eigentümlicher Widerspruch im Charakter Burns', dass er, der von Natur aus ein Whig war, der bedeutendste Tory-Dichter wurde. Der Politiker wurde vom Dichter in den Hintergrund gedrängt. Den ersten Anstoss zu diesem Verhältnis gab wohl die französische Revolution, und seine diesbezügliche Stellung raubte ihm die Gunst vieler seiner einflussreichsten Freunde und Gönner. Der Text[1] von „Kenmure's on and awa'" lautet also:

O, Kenmure[2] ist fort von hier, Willi,
O, Kenmure ist fort von hier.
Lord Kenmure ist der kühnste Held
Der tapferste Kavalier.
Erfolg sei seiner Truppe, Willi,
Erfolg der Truppe und Sieg,
Denn jedem schlägt ein tapferes Herz;
Das fürchtet keinen Whig.

Und seiner Dame Gesicht ward rot, Willi,
Seiner Dame Gesicht ward rot,
Als sie erblickt sein eisern Gewand;
Das sprach von Kampf und Tod.
Lang lebe Lord Kenmure, Willi!
Kenmure, er lebe lang!
Noch keiner der Kenmure's war feig;
Feig keiner aus Gordon's Stamm.

Eine Rose blüht in Kenmure's Helm,
Eine Rose duftend und weiss. [Willi,
Er färbt sie rot in rotem Herzblut
In der Schlacht, in der Schlacht so heiss.
Er lebe lang, der über der See, Willi,
Er lebe, der über der See.
Und hier ist die Blume, die ich so gern,
Die Rose so weiss wie Schnee.

O, Kenmure's Burschen sind mannhaft,
Ihre Herzen treu wie Stahl. [Willi,
Ihre Schwerter, die sind scharf und
Die Feinde all zu Fall. [bringen
Sie leben und sterben mit Ruhm, Willi,
Mit Ehren, mit Ruhm und mit Glück;
Und bald mit lautem Siegesgeschrei
Lord Kenmure kehrt zurück.

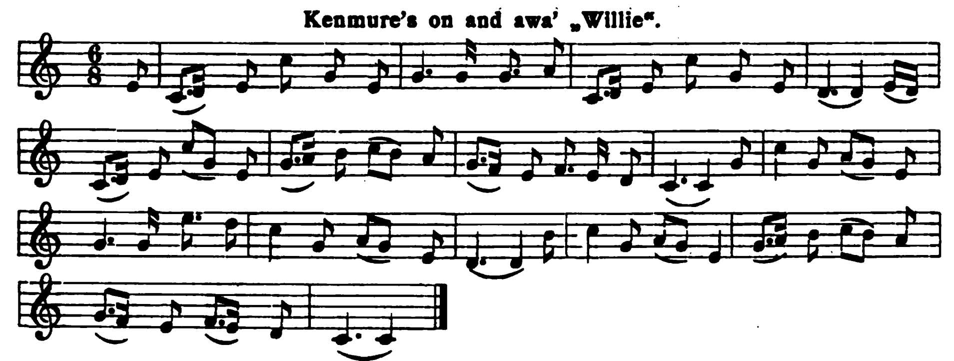
---

[1]) Die Gedichte in diesem Aufsatz sind vom Verfasser sämtlich nach den Originalen übertragen worden.

[2]) Der Held dieser Ballade ist William Gordon, Viscount Kenmure, der Hauptanführer der aufständischen Truppen im Südwesten Schottlands. Mit ungefähr 100 Reitern schloss er sich den Truppen des Generals Forster an, marschierte bis Preston in Lancashire und ergab sich hier den königlichen Truppen auf Gnade und Ungnade, was sich eigentlich nicht mit der Meinung, die der Dichter von ihm hat, vereinigen lässt. Mit andern Gefangenen wurde er nach London gebracht, und musste mit gefesselten Armen, von einem rohen Pöbel auf das Schimpflichste verhöhnt und verspottet, nach dem Tower (dem englischen Staatsgefängnis) reiten, wo er am 24. Februar 1716 enthauptet wurde. Durch grosse Anstrengungen gelang es seiner

Die Musik ist wie folgt:

Kenmure's on and awa' „Willie".



Ein Hauptmerkmal der Jakobitenlieder war eine unbarmherzige Verspottung König Georgs I. und seines ganzen Hauses. In dem Kopfe des Jakobiten war natürlich Hannover im Vergleich zu dem mächtigen britischen Reich eine kleine Farm, und man kann wohl verstehen, dass von diesem Standpunkt aus Georg von Hannover nur als ein wohlhabender Bauerngutsbesitzer und des britischen Thrones als unwürdig erklärt wurde. Manche der Jakobitenlieder sind daher zu gemein, als dass man sie der Verbreitung anheimgeben möchte. Folgende zwei Lieder „The wee, wee German Lairdie" und „Awa', Whigs, awa'" mögen als „anständige" Beispiele jakobitischer Bitterkeit und jakobitischen Spottes dienen:

Das Herrchen aus deutschen Gauen.

Wer zum Teufel sitzt auf unserm Thron?
Ein Herrchen aus deutschen Gauen.
Gerad' als man ihn holen wollt'
Tat er das Feld bebauen,
Rüben pflanzen, Kraut und Lauch —
Ohne Strümpfe, wie's dort Brauch;
Schnell zog er die Hosen rauf,
Das Herrchen aus deutschen Gauen.

Er setzt sich auf unsers Herrn Stuhl,
Das Herrchen aus deutschen Gauen;
Und er fing an, das fremde Zeug
Auf unserm Feld zu bauen.
Er riss die englische Rose[1]) heraus,
Warf die irische Harfe[1]) aus dem Haus;
Doch die schottische Distel[1]) macht ihm Graus,
Dem Herrchen aus deutschen Gauen.

Auf unsre Berge komme doch,
Du Herrchen aus deutschen Gauen,
Und sieh, wie Charlie's[2]) Kohl gedeiht,
Wie man den Kohl muss bauen.
Doch wenn du eine Blume pflückst,
Wenn du dich nach dem Pflug nur bückst,
Wirst sehen, wie du dein Zepter knickst,
Du Herrchen aus deutschen Gauen.

Die Berg' sind steil, die Täler tief,
Kannst viele Disteln schauen;
Doch rechne nicht auf Gartenfeld,
Du Herrchen aus deutschen Gauen!
Das Berggras hat gar scharfe Kant',
Das reisst herab den deutschen Tand.
Nun geh zurück zu deinem Land,
Du Herrchen aus deutschen Gauen.

Witwe, das Familiengut, das in ähnlichen Fällen stets der Krone zufiel, zu erhalten. Bei dem Enkel dieser Dame, John Gordon of Kenmure, war Burns einst zu Gast, und der Dichter lieferte Text und Melodie für Johnson's Museum.

[1]) Die Rose, Harfe und Distel, Sinnbilder für England, Irland und Schottland.

[2]) Charlie, Kosenamen für Charles, Karl.

Alt Schottland, bist ein kaltes Loch
Für alte, krächzende Eulen.
Sogar die Hunde am englischen Hof
Auf deutsch können bellen und heulen.
Drum halte den Spaten in deiner Hand,
Deinen eignen Kohl musst bauen;
Denn wer, zum Teufel, wünscht dein Land,
Als ein Herrchen aus deutschen Gauen.

Der Dichter dieser boshaften, giftigen Zeilen ist nicht bekannt. Sie erschienen zuerst im Jahre 1810 in Cromek's „Reliques of Nithsdale and Galloway Song". Unbekannt ist auch der Komponist der folgenden, dazu gesetzten Melodie:

Wee wee German lairdie.



Das von Robert Burns neu hergestellte, feurige Jakobitenlied „Awa', Whigs, awa'" liefert eine historisch verbürgte Melodie, die unter dem Titel „My dearie, if thou dye" in einer Handschrift aus dem Jahre 1692 zum erstenmal vorkommt. Diese Liedersammlung war für die Viola da Gamba bestimmt. Sie enthält auch Lieder englischen Ursprungs und ist in Tabulatur geschrieben. Die alte Melodie erschien zum erstenmal im Druck in R. A. Smith „Scotish Minstrel" 1822. Johnson nahm sie in sein „Museum" auf. Mit der Zeit wurde sie aber verdrängt und musste folgender, die George Thomson[1]) in sein mehrbändiges Werk „The Select Melodies of Scotland" (1822) aufnahm, weichen.

Burns' Gedicht lautet:

[1]) George Thomson, das Haupt eines bedeutenden Unternehmens (British Linen Hall) Edinburger Kaufleute trat, ein feuriger Enthusiast, nicht allein mit den ersten Dichtern (Scott, Burns, Byron etc.), sondern auch mit den berühmtesten Komponisten des Festlandes (Beethoven, Haydn, Weber, Hummel) in Verbindung und opferte sein ganzes Vermögen, um schottische Lieder zu sammeln und in einem würdigen Gewande seinem Land zu übergeben. Cuthbert Hadden hat im Jahre 1898 eine Biographie Thomson's und die Korrespondenz mit obigen Männern (mit Ausnahme von Burns) herausgegeben. (London, Nimmo.)

Hinweg, Whigs, von hier.

(Awa', Whigs, awa'.)

Hinweg, Whigs, von hier,
Hinweg, Whigs, von hier!
Ihr seid nur ein Verräterpack,
Nichts Gutes bringt ihr mir!

Die Disteln wuchsen frisch und frei,
Gar herrlich blühten Rosen;
Da haben, wie der Frost im Mai,
Die Whigs sie abgestossen.

Chor: Hinweg, Whigs, von hier,
Hinweg, Whigs, von hier!
Ihr seid nur ein Verräterpack,
Nichts Gutes bringt ihr mir!

Mit Kirch' und Staat sieht's böse aus.
Ich kann das nicht begreifen.
Die Whigs, die war'n für uns ein
Wir hörten auf zu treiben. [Fluch,
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Der Gott der Rache lag im Schlaf;
Doch hoffen wir, ihn zu wecken.
Gott helf' dem Tag, wenn Könige
Wie Hasen sich verstecken.
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Ein fremder, büb'scher Whig bracht'
Um Schottland zu bepflanzen. [Saat,
Doch nach Hannover schicken wir
Mit lauchbepacktem Ranzen. [ihn
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Der Teufel hörte unser Schreien
Und sprang in unsre Mitte,
Doch sah er die verfluchten Whigs
Und schnell sprang er zurücke.
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Unsre alte Krone liegt im Staub.
Wie sie zur Macht nur kamen!
Der Teufel kratz' ihnen die Augen
Schreib' ins schwarze Buch die [aus,
Namen.
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Der Teufel grinste in dem Rauch
Im schwefligen Gefieder.
Und brummt den heuchlerischen
Gar manch' Calvinsche Lieder. [Whigs
Chor: Hinweg, Whigs, von hier etc.

Awa', Whigs, awa'.


[1]

[1] Siehe die Musikbeilage No. 1 dieses Heftes.

Zu derselben Melodie wurde ein jakobitisches Lied gesungen, von dem sich nur der Titel „We're a' Mar'smen" erhalten hat. Mar ist jedenfalls der Graf von Mar, einer der Hauptjakobitenanführer im Jahre 1715.

Dreissig Jahre nach dem ersten Aufstand, also im Jahre 1745, machten die Jakobiten einen zweiten Versuch, um ihrem ungekrönten König den verlorenen Thron zu verschaffen.

Der Chevalier Jakob Stuart war mittlerweile ein alter Mann geworden; aber sein Sohn Karl Eduard hielt sich für die geeignete Persönlichkeit, die ehrgeizigen Pläne und Bestrebungen seiner Familie zur Ausführung zu bringen. In zwei Schiffen brachte er sieben Anhänger, sowie 2000 Musketen und 500—600 breite französische Schwerter nach Schottland hinüber, wo er am 25. Juli 1745 landete.

Lady Nairne[1] begrüsst den jungen Abenteurer in folgendem Gedicht:

Die Nachricht kam von Moidart her.

(Wha'll be king but Charlie.)

Die Nachricht kam von Moidart her,
Und mancher staunt nicht wenig,
Dass Schiffe brachten Mann und Wehr
Und unsern Karl, den König.
Kommt schnell zusammen,
Ihr Knab' und Mannen
Mit Muskeln, fest und sehnig.
Seid kampfbereit,
's gibt blut'gen Streit
Für unsern Karl, den König.
Chor: Kommt schnell zusammen
Ihr Knab' und Mannen,
Kommt Ronald und Donald,
Kommt all zusammen,
Und krönet euren König Karl!
Lang lebe Karl, der König.

Von John o' Groats bis Airlie kam'n
Viel Hochlandssöhn' gezogen.
Sie wollten steh'n
Od'r untergeh'n
Für unsern Karl, den König.
Chor: Kommt schnell zusammen usw.

Vom Tiefland selbst manch' adlig Haus
Hat sich zu uns geschlagen
Und fest erklärt, für König Karl
Ihr Gut und Blut zu wagen.
Chor: Kommt schnell zusammen usw.

So leb' er hoch, der König Karl!
Und hoch die gute Sache!
Sein Name macht das Herzblut warm.
Mein Volk, steh' auf zur Rache!
Chor: Kommt schnell zusammen usw.

Diese Worte erschienen zum erstenmal mit folgender Melodie in Smith „Scotish Minstrel" 1824; die Melodie selbst war bereits im Jahre 1816 in Fraser's „Airs and Melodies peculiar to the Highlands of Scotland" aufgenommen:

[1] Lady Nairne war väterlicher- wie mütterlicherseits echt jakobitischer Abkunft. Ihr Grossvater nahm am Aufstand des Jahres 1715 und ihr Vater an dem des Jahres 1745 teil. Des letzteren Güter wurden eingezogen, er selbst verbannt, und in der Verbannung lernte er seine ebenfalls in der Verbannung lebende Frau kennen, deren Vater als Baron von Bradwardine durch Walter Scott's Feder unsterblich gemacht worden ist. Die Feindschaft gegen das Herrscherhaus war in Lord Nairne's Familie





Wha'll be king but Charlie.



Prinz Karl Eduard landete in Schottland, gewann in kurzer Zeit die Herzen der Hochländer, sammelte Truppen und marschierte mit diesen nach der Hauptstadt Edinburgh. Dort nahm er Holyrood, die altschottische Königsresidenz, in Besitz, obgleich die Burg von königlichen Truppen besetzt war, lieferte diesen am 21. September 1745 unter Sir John Cope eine Schlacht bei Prestonpans und siegte. Die Schlacht gewann er um so leichter, als die englischen Truppen an den wütenden Frontangriff der mit breiten Schwertern bewaffneten Schotten nicht gewöhnt waren.

Eine humoristische Episode und ein Lied entwuchsen der Schlacht von Prestonpans: Es scheint, dass bei der Flucht der Engländer Sir John Cope's Pferd alle anderen weit überholte und nicht still hielt, bis er Berwick erreichte. Dort empfing ihn Lord Mark Ker mit der Bemerkung, dass er sicher der erste europäische General sei, der die Nachricht von seiner eigenen Niederlage selbst überbringe.

Der Spott, den ihm dieser Ritt eintrug, gipfelte in folgendem von

---

so tief gewurzelt, dass er die diesbezüglichen königlichen Hoheiten nur mit K (für king, König) und Q (queen, Königin) bezeichnete; und um sicher zu sein, dass das Königshaus nicht durch ein Versehen seinerseits den Segen des Himmels sich erwerbe, liess er in allen Gebetsbüchern seines Haushalts die Namen der königlichen Herrschaften überkleben und an die Stelle den Namen der Stuarts setzen. Lady Nairne hat nicht viel geschrieben; aber was wir von ihr besitzen, kann sich dem Besten Robert Burns' an die Seite stellen. Dem Grossvater sang sie die alten Jakobitenlieder mit neuen, feurigen Texten, und sein altes Herz wurde wieder jung. Aber weder ihre Familie, noch das Publikum hatte eine Ahnung, von wem diese tiefempfundenen Lieder stammten. Das war ein Geheimnis, das sie mit wahrhafter Furcht hütete. Nur eine Freundin war eingeweiht.

einem Farmer Namens Adam Skirving[1]) (1719—1803) herrührenden Gedicht:

Johnnie Cope.

Cope schrieb ein'n Brief in grosser Wut
An Charlie: „Sage, hast du Mut?
Ich zeige dir, wie's Kämpfen tut
Des Morgens in der Frühe".
He, Johnnie Cope, sag' bist du wach,
Und hat dich geweckt der Trommelschlag?
Denn wenn du schläfst, ich warten mag,
Hol' Kohlen in der Frühe.[2])

Als Charlie diesen Wisch betracht',
Zieht er sein Schwert mit grosser Macht:
„Ihr Mannen, folgt mir diese Nacht;
Wir kämpfen in der Frühe".
He, Johnnie Cope, sag' bist du usw.

Nun Johnnie, wenn du etwas wert,
So zieh' auch du dein blankes Schwert.
Lauf nicht davon auf deinem Pferd
Des Morgens in der Frühe.
He, Johnnie Cope, sag' bist du usw.

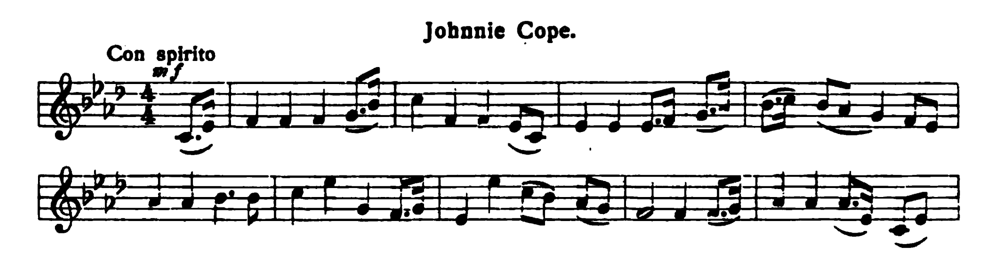
John Cope, der war ein kluger Mann
Und band sein Pferd in der Nähe an.
„Wer weiss, wie man es brauchen kann
Des Morgens in der Frühe!"
He, Johnnie Cope, sag' bist du usw.

John Cope, wach' auf und rette dich,
Die Sackpfeif' tönet fürchterlich.
Die Schwerter glänzen in dem Licht
Des Morgens in der Frühe.
He, Johnnie Cope, sag' bist du usw.

Nach Berwick wandt' er sein Gesicht,
„Wo sind dein' Leut?" — Er wütend spricht:
„Zum Teufel auch! Das weiss ich nicht!
Verliess sie in der Frühe!"
He, Johnnie Cope, sag' bist du usw.

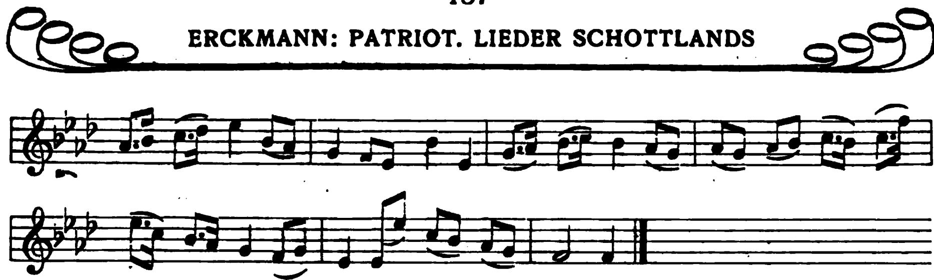
Diese Worte sind folgender charakteristischen Melodie angepasst, deren eigentlicher Titel „Fly to the hills in the morning" ist. Des Komponisten Name ist nicht bekannt:

Johnnie Cope.



[1]) Ein Offizier der englischen Truppen, Namens Smith, fühlte sich durch eine, obigem Gedicht ähnliche, auch von Skirving stammende, Satire tief beleidigt und forderte den Dichter zum Kampf heraus. Dem Überbringer der Botschaft gab der witzige Bauer folgende Antwort: „Gehe zurück zu deinem Herrn Schmidt und sage ihm, dass ich keine Zeit hätte nach Haddington zu kommen; er soll aber hierher kommen, dass ich ihn betrachten kann, und wenn ich es der Mühe für wert halte, mit ihm zu kämpfen, werde ich mit ihm kämpfen — und wenn nicht, dann tue ich, was er getan hat — und laufe davon!"

[2]) Die letzte Zeile soll eine satirische Anspielung darauf sein, dass der in dortiger Gegend heimische Bergwerker eher bereit ist, seinen Pflichten nachzukommen, als John Cope.



Über den enthusiastischen Empfang Karl Eduards liegen verschiedene poetische Ergüsse vor. Wir wählen die Zeilen der Lady Nairne, weil diese am volkstümlichsten geworden sind. Die Dichterin singt:

Oh, Karl, der ist mein Liebling.
(O Charlie is my darling.)

An einem Montag Morgen
Als grad das Jahr begann,
Kam Karl geritten durch die Stadt,
Der junge Edelmann.
Chor: Oh, Karl, der ist mein Liebling,
Mein Liebling, mein Liebling,
Oh, Karl, der ist mein Liebling
Der junge Edelmann.

Und als er ritt die Strass' herauf,
Die Pfeifer fingen an;
Das Volk versammelt sich im Lauf,
Zu seh'n den Edelmann.
Chor: Oh, Karl, der ist mein Liebling etc.

Mit Hochlandsmützen auf dem Haar,
Die Schwerter blitzten in der Sonn';
Sie wollten kämpfen für Schottlands Kron
Und den jungen Edelmann.
Chor: Oh, Karl, der ist mein Liebling etc.

Sie liessen Weib und Kind zu Haus,
Verliessen den heim'schen Tann,
Das Schwert zu zieh'n für Schottlands [Herrn,
Den jungen Edelmann.
Chor: Oh, Karl, der ist mein Liebling etc.

Oh jetzt schlägt manches Herze hoch,
Und manches Herz hub an
Mit Hoffnung, Furcht und heiss Gebet
Für den jungen Edelmann.
Chor: Oh, Karl, der ist mein Liebling etc.

Die Melodie, zu der obiger Text heutzutage gesungen wird, ist einer Jakobiten-Melodie nachgebildet. Über die Geschichte der letzteren ist nichts weiter bekannt. Wir notieren beide Melodieen:

Charlie is my darling.

Alte Form.



Neue Form.



Nach der Schlacht von Prestonpans marschierte Prinz Karl Eduard im November 1745 nach England, belagerte und stürmte Carlisle am 18. November und zog, mit hundert Sackpfeifern an der Spitze, in die Stadt ein.

Lady Nairne hat diese hundert Pfeifer in folgenden Zeilen unsterblich gemacht. Dabei ist jedoch zu bemerken, dass das Ereignis, das ihrem dichterischen Genius Flügel verlieh, nicht vor der Erstürmung Carlisle's stattfand, sondern erst auf dem Rückzug:

Mit hundert Pfeifern.

(Wi' a hundred pipers an' a'.)

Mit hundert Pfeifern und all und all,
Mit hundert Pfeifern und all und all,
Wir treffen den Feind mit mächtigem Scha
Mit hundert Pfeifern und all und all.
Hinüber über die Grenze in Eil',
Hinüber über die Grenze in Eil',
Wir stürmen bis zur Stadt Carlisle
Mit seinen Türmen und all und all.
Chor: Mit hundert Pfeifern und all und all,
Mit hundert Pfeifern und all und all,
Wir treffen den Feind mit mächtigem Schall
Mit hundert Pfeifern und all und all.

Unsre Hochlandskinder sind tapfer und kühn,
Mit glänzenden Waffen zum Kampfe sie zieh'n,
Mit Federn und Mütze auf wallendem Haar.
Die Pibrochs[1]) tönen hell und klar.
Werden sie wiederseh'n ihr heim'sches Tal
Die Hochlandssöhne allzumal?
Der Dorfprophete sprach kein Wort;
Die Mütter gaben ihre Söhne fort.
Chor: Mit hundert Pfeifern etc.

Der Esk war geschwollen bis Ufersrand,
Zweitausende schwammen in Feindesland.
Dort tönten die Pibrochs hell und klar;
Man tanzte, bis jeder trocken war.
Die Feinde schauten das Schauspiel an;
Es ward ihnen kühl bis zum Herz hinan.
Sie liefen fort beim mächtigen Schall
Der hundert Pfeifer und all und all.
Chor: Mit hundert Pfeifern etc.

[1]) Pibrochs sind Schlachtmelodieen der schottischen Hochlands-Sackpfeifer.

Der Komponist der folgenden, wahrscheinlich modernen Melodie, mit der obige Zeilen gepaart sind, ist nicht bekannt. Sie erschien zum erstenmal mit Lady Nairne's Strophen um das Jahr 1852 im Verlag von Wood & Co., Edinburgh:



Prinz Karl Eduard fand in England nicht die Aufnahme, die er erwartet hatte.

In Derby war er gezwungen, den Rückzug anzutreten, und von diesem Augenblick an wurde aus ihm ein verstimmter und unglücklicher Mann. Bis nach Inverness marschierten die Truppen, und bald darauf erfolgte auf Culloden jener verhängnisvollste Tag für die Stuart-Dynastie. Sein Heer wurde von dem Herzog von Cumberland vollständig aufgerieben. Er selbst entfloh nach den südwestlichen Bergen. In einem Fischerboot setzte er nach der Insel Uist über, woselbst 2000 königliche Truppen jede Höhle, jede Felsspalte nach ihm durchsuchten. Vergebens.

Dem heroischen Opfermut der Flora Macdonald verdankte er seine Rettung. Diese verschaffte ihm Dienerkleidung und brachte ihn nach der Insel Skye. Von da gelangte er wieder nach Inverness, seine Feinde dicht auf seinen Fersen. Selten fand er eine ruhige Schlafstätte, oft litt er bittersten Hunger. 30000 Pfund Sterling waren auf sein Haupt gesetzt, aber obgleich er einmal drei Wochen lang in einer Höhle lebte, von einer Bande wilder Hochländer umgeben, so fand sich keiner unter diesen, der sein Versteck verraten hätte.

Endlich nahm ihn ein französisches Schiff auf in einem Zustand völligster Erschöpfung und Mutlosigkeit. Von englischen Kreuzern verfolgt, entkam er im Nebel und erreichte Frankreich.

Die Anhänglichkeit, die „bonnie Prince Charlie" unter seinen Parteigängern erfuhr, war tief romantisch. Männer waren bereit, ihr Leben für ihn in die Schanze zu schlagen. Frauen gaben ihr alles auf, um ihm zu helfen.

Er wird geschildert als „ein grosser, stattlicher Mann mit rötlichblonden Haaren, ovalem Gesicht, hellblauen Augen, regelmässigen Zügen und hoher Stirne. Sein gewinnendes Lächeln, gefällige Manieren und königliche Höflichkeit stimmten überein mit seiner Abkunft und seinen Bestrebungen". Er starb in Rom im Jahre 1788, eine gänzliche Ruine.

Mit der Flucht des Prinzen schien der Jakobitismus den Todesstoss erhalten zu haben. Äusserlich allerdings. Aber in Lied und Dichtung hat er sich durch viele Jahre hindurch erhalten. Ein fruchtbareres Thema als die traurigen Lebensschicksale des verbannten Prinzen, das einem Robert Burns sogar gegen seine politische Überzeugung die Feder in die Hand drückte, konnte der patriotische Dichter allerdings auch nicht finden. Wir werden zum Schluss einige dieser Lieder betrachten.

Als ältestes dieser Gattung mag folgendes angeführt werden, das aus dem Jahre 1745 stammen soll und dessen Dichter das intensive Verlangen nach Karl Eduard darstellt, das sich in dem Wunsche kundgibt, zu ihm übers Meer gerudert zu werden:

Komm, setze mich über.
(Owre the water to Charlie.)

Komm, setze mich über,
Komm, setze mich über,
Komm, setze mich über zu Charlie.
John Ross bekommt einen Pfennig mehr,
Zu rudern hinüber zu Charlie.
Will über das Meer, will über die See,
Will über das Wasser zu Charlie.
Wir rudern hinüber, kommt Freud' kommt Weh,
Zu leben und sterben mit Charlie.

Ich schwöre beim Mond- und beim Sternenlicht,
Bei den glänzenden Strahlen der Sonne,
Hätt' ich 10000 Leben, ich gäbe sie all,
Ich gäb' sie für Charlie mit Wonne.
Will über das Meer usw.

Ich lieb' seinen Namen, ich wünsche sein Glück,
Wenn es manche auch gibt, die ihn hassen.
Nimm, Teufel, die Bösen zur Hölle zurück
Und reinige unsre Gassen.
Will über das Meer usw.

Auch ich hatt' einst Söhne, sind alle nun tot;
Sie kämpften und starben für Charlie;
Und wäre es möglich, zög' nochmal sie gross,
Verlöre sie nochmal für Charlie.
Will über das Meer usw.

Die Melodie soll mit diesem Text gleichaltrig sein:

Komm, setze mich über.

Lady Nairne stellt die folgende Frage:

Wird er nicht mehr wiederkommen?
(Will he no come back again?)

König Karl ist fort von hier
Über sicheres Meer geschwommen;
Manches Herze wird zerbrechen,
Sollte er nicht wiederkommen.
Willst du denn nicht wiederkommen,
Willst du denn nicht wiederkommen?
Keiner ward geliebt so sehr,
Willst du denn nicht wiederkommen?

Manch' Verräter brach die Bande
Der Gesetze der Natur;
Falsche Eide, leicht gesprochen,
Dass er rett' das Leben nur.
Chor: Wird er denn nicht wiederkommen,
Wird er denn nicht wiederkommen?
Keiner ward geliebt so sehr,
Wird er denn nicht wiederkommen?

Die Täler und die Berg' sind sein;
Das Bett, das ihm die Birk' gegeben;
Die Büsche, die ihn oft beschützt —
Wer sonst darf Anspruch d'rauf erheben?
Chor: Wird er denn nicht usw.

So oft ich hör' den Amselschlag
Beim Sommer-Sonnenuntergang,
Den Ton der Lerch' am frühen Tag
Da hör' ich keinen andern Klang:
Chor: Wird er denn nicht usw.

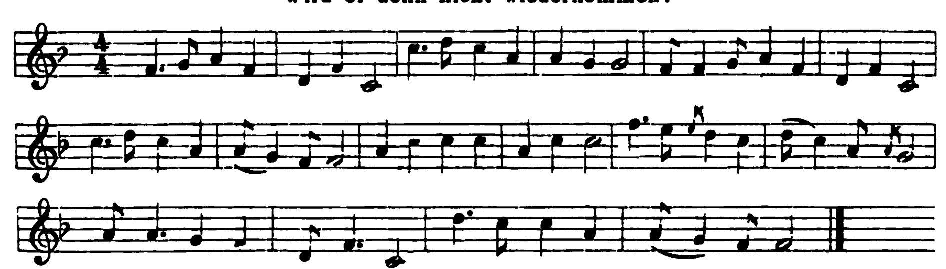
Mancher tapfre Streiter fiel;
Mancher Held vergoss sein Blut;
Schwarzer Tod ward schwer erkauft,
All für König, Kron' und Gut.
Chor: Wird er denn nicht usw.

Süsser Vogelsang erklang
Durch das wilde, heimische Tal;
Doch ich hört' nur diesen Sang:
Kommt er denn nicht noch einmal?
Chor: Wird er denn nicht usw.

Der Dichterin Frage kann bejahend beantwortet werden. Denn es wird behauptet, dass in den Jahren 1750 und 1753 der Prinz unter dem Pseudonym Herzog von Albany, nur wenig Eingeweihten bekannt, in Schottland war. Vater Buonaventure in Walter Scott's Roman „Redgauntlett“ (2. Band, Kapitel 10, 15 und 16) ist tatsächlich niemand anderes als der königliche Wanderer.

Zu obigem Gedicht hat der jüngere Niel Gow, der Enkel des berühmten Geigers Niel Gow, folgende Melodie geschrieben:

Wird er denn nicht wiederkommen?



Ein bis auf den heutigen Tag sehr beliebtes und vielgesungenes Lied hat William Glen-Glasgow (1789—1824) zum Dichter. Die Melodie, der er seine Worte angepasst hat, findet man in der Skene Handschrift (1615 bis 1620) unter dem Titel „Lady Cassilis' Lilt".[1]) Text und Melodie folgen:

O wehe, König Karl.
(Wae's me for Prince Charlie)

Ein kleiner Vogel kam zur Tür
Und sang gar süsse Lieder.
Doch was er sang, gar traurig klang:
„Prinz Karl, der kehrt nicht wieder!"
Und wenn ich lauscht' dem Vogelsang,
Die Tränen fielen nieder;
Ich nahm die Mütze ab, denn er,
Mein König, kommt nicht wieder.

Ich fragte: „Vöglein sage mir,
Ist, was du singst, erfunden?
Singst du das Liedchen jeden Tag?
Singst du von Tod und Wunden?"
„O nein, o nein," der Vogel sang,
„Ich fliege schon seit lange
Im Wind und Regen. Wehe mir,
Um den König ist mir's bange!"

„Die Berge seh'n als Fremden ihn,
Die einst sein eigen waren.
Und Hunger drängt ihn, Feind und Not;
Wohin er blickt — Gefahren.
Ich sah ihn gestern in dem Tal;
Verstummt sind meine Lieder;
Mein Herze wollt zerspringen gar;
Der Kummer drückt ihn nieder."

„Die Stürme heulten, dunkle Nacht
Legt sich auf Tal und Hügel.
Drin König Karl, wo war er, sag,
Dem man entriss die Zügel?
Er wickelt sich in seinen Plaid,
Der Ärmste aller Armen,
Legt' sich zum Schlaf auf harte Erd'.
Weh mir, 's ist zum Erbarmen!"

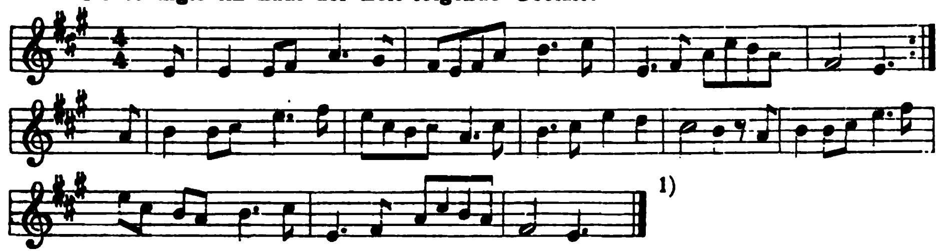
Der Vogel sah die Rotröck[2]) da.
Vor Wut schlug er die Flügel.
„Das ist kein Land für mich", er sprach,
Flog über Tal und Hügel.
So lange ich den Vogel sah,
Hört' ich die Worte singen:
„O wehe, wehe, König Karl,
Das Herze will mir springen!"

Cassilis' Lilt.

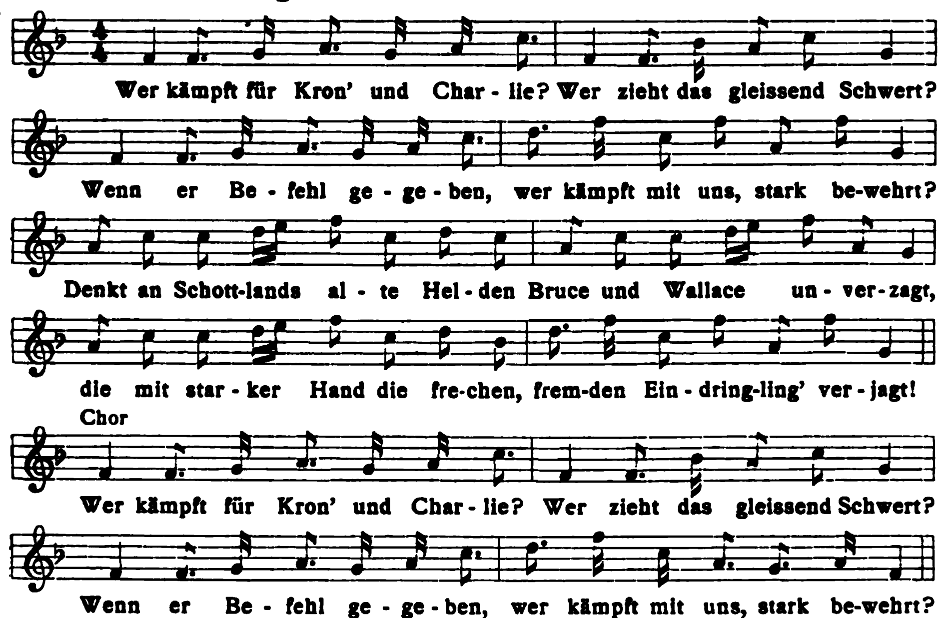
---

[1]) Lilt, Lied.
[2]) Rotröcke, die feindlichen Engländer.

Sie erlangte im Lauf der Zeit folgende Gestalt:



James Hogg bringt in seinen „Jacobite Relics“ (Ser. II. 1821) folgende von einem unbekannten Dichter stammende Zeilen. Der Text ist wahrscheinlich modern. Die Melodie erschien schon im Jahre 1761 in Neil Stewart „A Collection of the Newest and Best Reels or Country Dances“, ist also eine alte Singmelodie:



Auf, auf, ihr Hochlandssöhne!
Auf, Helden aus dem Nord!
Auf, folget euren Fahnen!
Euer König ruft euch fort!
Sollen Tyrannen uns unterdrücken?
Sollen wir dulden fremde Kron',
Wenn ein Stuart in Verbannung,
Wenn ein Fremder auf dem Thron?
Chor: Wer kämpft für Kron' usw.

Sieh', Nordlands Truppen nahen,
Glengarry und Lochiel,
Hochlandsherzen freudig wallen,
Denn sie stehen nah am Ziel.
Stolz im Winde weht die Fahne;
Schott'scher Löwe ist erwacht.
Lasst uns kämpfen für den Prinzen,
Für Gesetz und Thron und Macht.
Chor: Wer kämpft für Kron' usw.

---

[1]) Siehe die Musikbeilage No. 2 dieses Heftes.



BÜCHER

224. **Otto Keller: Illustrierte Geschichte der Musik.** Zweite vermehrte und neubearbeitete Auflage. Verlag: Eduard Koch, München 1903.

Wie ich schon in meiner vorläufigen Anzeige des 1. Heftes („Die Musik" III, 6. Heft) hervorgehoben habe, ist diese Musikgeschichte eine Kompilation zu Lehrzwecken. In dem vorliegenden ersten Band, der bis Haydn reicht, beruht sie im wesentlichen auf Ambros, dessen Einteilung sie auch übernimmt, mit Ausnahme der verschlechterten Disposition, dass die Entwicklungsgeschichte der Kunstmusik bei den eng zusammengehörigen Niederländern und Italienern durch den Abschnitt über die Volksmusik unterbrochen wird. Soweit Ambros reicht, ist die Darstellung für ein Lehrbuch etwas zu breit geraten, zuviel mit Namen überfüllt. Wozu die Aufzählung von massenhaften Minnesingern und Troubadours, von denen wir in musikalischer Hinsicht gar nichts wissen? Umso dürftiger sind dann die Kapitel über Bach, Händel, Gluck und Haydn. Beispielsweise ist die grosse Bedeutung des letzteren für die Kirchenmusik (die Wiener Schule!) kaum gestreift, kein einziges Werk dieser Richtung auch nur genannt. Eine ähnliche Ungleichmässigkeit weisen die Literaturangaben auf. Für die ältere Periode ist die neuere Spezialliteratur vielfach herangezogen, mit Bach und Händel hören die Literaturangaben plötzlich nahezu vollständig auf; nicht einmal die Hauptwerke sind genannt, dafür werden im Text oft wahllos die nichtssagendsten Aussprüche obskurer Feuilletonisten wörtlich zitiert. In der Darstellung hätten wohl manche Nachlässigkeiten vermieden werden können: lästige Wiederholungen und andere Flüchtigkeiten (Händels Serenade „Il Trionfo"; Gluck im Jahre 1417 geboren u. a. dgl.). Bei dem merkwürdigen Mangel an guten und brauchbaren Musikgeschichten wird das Buch, das trotz mancher Schwächen gute Zusammenstellung des Wissenswerten und bequeme Übersicht bietet, gleichwohl viel gekauft und benützt werden, von Schülern als Repetitorium, von Dilettanten als Nachschlagebuch. Die grösste Förderung haben die Absichten des Buches durch die Verlagsbuchhandlung erfahren, die es geschmackvoll ausgestattet und reichlich mit Anschauungsmaterial versehen hat; manchmal vielleicht etwas überreichlich. Dass der erste, die älteren Perioden der Musik behandelnde Band mit dem Porträt Richard Wagners geschmückt ist, mag hingehen, aber die süsslich-faden weiblichen Kostümbilder, welche die „Musik", die „Musica sacra" versinnlichen sollen, sind für ein musikalisches Lehrbuch überflüssig. In einem Teil der Auflage fehlt die Inhaltsübersicht. Dr. Max Vancsa.

225. **Euryanthe-Textbuch.** Neue Einrichtung für das k. k. Hofoperntheater in Wien. Verlag: Wallishausserche Hofbuchhandlung, Wien 1904.

Gustav Mahler hat mit vorliegender Bearbeitung unstreitig einen Schritt vorwärts getan auf einem Wege, den zu beschreiten jede Opernbühne dem Andenken C. M. v. Webers schuldig ist. Freilich hat er nur die Hälfte dessen verwirklicht, was erreicht werden kann und noch erreicht werden muss. Es gilt das Werk, zu dem schon die Zeit der Romantik keine rechte Fühlung fand, unserem für die Gesetze des Wirklichen geschärften Auge nicht völlig fremd werden zu lassen. Die Schuld trägt einzig der Text. Dramatische Unmöglichkeiten sind hier zu kürzen, psychologische Unmöglichkeiten zu korrigieren.

Das Hauptverdienst Mahlers ist die Streichung von Adolars Vorhaben, seine Braut um ihres vermeintlichen Verrates willen mit eigner Hand zu töten, samt dem Zweikampf hinter der Szene mit einer Schlange, in dessen Folge er sich bewogen fühlt, sein Vorhaben wieder fallen zu lassen. Gut auch sind die kleinen Änderungen am Schlusse des Werkes („ich bau' auf Gott und . . .“), denen leider das Es-dur Finale zum Opfer gefallen ist. Der ganz schlimme Deus ex machina, kraft dessen Euryanthe wieder unter den Lebenden auftaucht, ist ein wenig gemildert, bedeutend wirksamer aber und innerlich gerechtfertigter wäre ihr Erscheinen auf Eglantines: „Rein wie das Licht war Euryanthe“ hin. Mahler beseitigt weiter jede Erwähnung Udos und Emmas. Ich halte dies für zu weit gegangen. Die Romantik mag so verwegen sein wie sie will, wir folgen („Hoffmanns Erzählungen“) auch heute noch überallhin mit — solange wir uns nicht psychologisch vergewaltigt fühlen. Weber nun legte so grosses Gewicht auf jene beiden, dass er sie selbst in der Ouvertüre erscheinen lässt. Fallen sie weg, so wird die Logik bei Euryanthes Worten: „Was hab' ich getan? Unter ist mein Stern gegangen!“ und später Adolars: „Hast du mich verraten?“ völlig unerträglich, und das „gebrochen meinen Eid“ dient nur dazu, um Tragik, wo sonst keine zustande käme, zu erzwingen. Was aber einfach auf die Nerven geht, das ist Euryanthes Stillschweigen vor der Anklage Lysiarts, Adolars und des ganzen Hofes. „Ich folge dir in Not und Tod“ sagt sie, kurz nachdem ihr Adolar zugerufen hat: „Schlange!“ Solches bleibt in der Wiener Bearbeitung ruhig stehen. Wir bitten die Bühnenleiter, für eine Neuaufführung des Werkes sich sowohl die Vorzüge des Mahlerschen Textbuches wie die Anregungen im 2. Septemberheft 1903 der „Musik“ zunutze zu machen. Dr. Hermann Stephani.

226. **Arthur Smolian: Vom Schwinden der Gesangeskunst.** Ein treugemeintes Mahnwort an Gesanglehrende und Gesanglernende. Verlag: H. Seemann Nachf., Leipzig.

Smolian hat sein ursprünglich in der „Neuen musikalischen Presse“ erschienenes „Mahnwort“ nunmehr auch als selbständige Broschüre erscheinen lassen, damit es, wie er selbst sagt (S. 2): „weiter noch hinausdringen und allen ernsthaft Suchenden helfen könne, die rechten Wege zu finden.“ Aber auch für jeden einfachen Musikfreund bildet das Bändchen eine fesselnde und zur Zustimmung reizende Lektüre. Langjährige Erfahrung und die Gabe, rein objektiv zu beobachten und darzustellen, lassen das, was Smolian sagt, glaubwürdig und unwiderlegbar erscheinen. Er stellt eingangs die Tatsache eines gegenwärtigen Verfalles der Singekunst fest: aus allen den grellen Missständen unseres jetzigen Gesangs gehe deutlich hervor, dass auf physiologisch und ästhetisch richtige Ausbildung uud Behandlung des natürlichsten, persönlichsten und darum edelsten Instrumentes, der menschlichen Singstimme, nicht mehr die genügende Sorgfalt und Aufmerksamkeit verwendet wird. Die Ursachen hierfür werden vom Verfasser der Reihe nach bezeichnet und besprochen. Schon in der Kindheit wird Sprechen und Singen vernachlässigt; Schuld hieran trägt ausser der Familie insbesondere die Schule, die Lungengymnastik, Sprachlehre und Bildung des Musiksinns allzusehr vernachlässigt. Eine weitere Ursache sind die Kurpfuscher und falschen Führer, welche die ihnen vertrauensvoll Folgenden um ihre Stimme bringen. Die aber, die sich gewissenhafter Leitung anvertrauen, haben noch mit manchem Hindernis zu kämpfen. In der Besprechung dieser Hindernisse und in den reichlich gebotenen positiven Besserungsvorschlägen findet Smolians Arbeit ihren Höhepunkt. Es ist zu wünschen, dass dieses ehrlich gemeinte Mahnwort wirklich allenthalben beherzigt werde, und dass man Smolians Schlussforderung ernstlich erfülle: langsames, zielbewusstes Vorschreiten von seiten der Lehrenden und geduldiges, unermüdliches Ausharren und Arbeiten von seiten der Lernenden! Dr. Egon von Komorzynski.

227. **Paul Nicolaus Cossmann: Hans Pfitzner.** Verlag: Georg Müller, München und Leipzig.

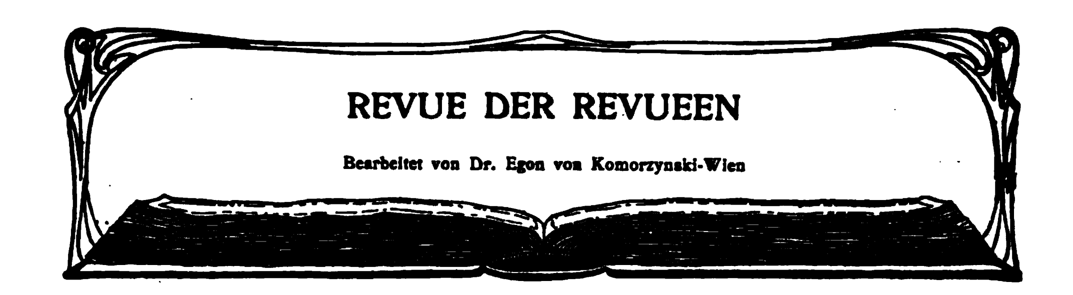
Aus gediegenen, inhaltreichen Aufsätzen, die der Verfasser zuerst auf Anregung Jacobowski's und Arthur Seidls in der Münchner „Gesellschaft" veröffentlichte, ist diese Broschüre hervorgewachsen. Sie bringt keines der landläufigen Komponisten-Porträts mit derb aufgesetzten Glanzlichtern und billiger Stimmungsmache, auch keine schulmeisterliche Analyse der Werke des Tonsetzers, sondern einen wohlgelungenen Lebens- und Charakterabriss. Sie zeigt, wie Pfitzner wurde; sie handelt von seinen freiwilligen Feinden, die ihn nicht verstehen wollen, und von seinen unfreiwilligen Gegnern, die ihn nicht verstehen können. Dazu von seinen Freunden. Will sagen nicht von denen, die ihn preisend mit viel schönen Reden feiern, sondern von denen, die für ihn ihre Haut zu Markte tragen. Kleine Talente sind auf Bierbrüderschaft, Vereinsfexen und Reporterlob angewiesen; grosse Begabungen finden etliche ehrliche Gesellen, die sich für sie bis aufs Blut raufen. Solch einer ist der, den der Verfasser der Broschüre in seiner Darstellung allzu bescheiden zurücktreten lässt: Paul Nikolaus Cossmann. Auch ein deutscher Idealist, der gegen die Selbstsüchtigen und die Philister den stacheligen, beissend scharfen Ironiker herauskehrt, weil er's nicht leiden kann und darf, dass ihm Unberufene ins Herz schauen. Wagner hat uns gewiesen, dass man den Künstler lieben müsse, um ihn recht zu verstehen. Aus seiner Liebe zu Pfitzner schöpft Cossmann die Kraft, mit der er für ihn eintritt. Allmählich werden unser mehr und mehr, die den mit ganzer Seele lieb gewinnen, der den „Armen Heinrich" und die „Rose vom Liebesgarten" geschrieben hat — weil wir in ihm wieder einmal einen sehen, der aus dem Vollen schafft. Wer sich daran still für sich ärgern will, dem bleibt's unbenommen. Wer aber Pfitzner in der Öffentlichkeit höhnt, weil's ihn verdriesst, dass man da abermals genötigt ist, umzulernen, seine Bühnenästhetik zu revidieren, der sehe sich vor.

Paul Marsop.

MUSIKALIEN

228. **Emil Sauer:** Grande Sonate en ré majeur pour Piano. — „Le Luth." 2me Sérénade. Verlag: Schott, Mainz.

Nicht alles, was lang ist, ist auch gross. Durch ihre Länge imponiert Sauers Sonate allerdings, ihrem Stile nach verdiente sie jedoch eher den Titel: Petite Sonate. Oder noch besser: Sonate mixte. Denn das Prägnanteste daran ist die erschöpfende Anwendung aller Stile. Einige Ansätze zu einer wirklichen Sonate sind auch da, mit moderner Chromatik wird hier und da kokettiert um zu zeigen, dass der Komponist auch das kann, Muster trockner, schulgerechter Durchführung kommen vor. Vorherrschend ist aber der Sauer am geläufigsten „galante" Stil. Wenn dieser im ersten Satze nur schüchtern hervortritt, so macht er sich schon im Scherzo breit mit dem billigen Geklingel des ersten Trios und dem gar zu jovialen zweiten Trio, um sich dann im dritten Satze, „Intermezzo", selig auszuströmen in einem süsslichen Lied ohne Worte, das einzeln als Sauers „2es Couplet sans paroles" herausgegeben werden sollte. Zur Beschwichtigung keuscher Seelen ist der letzte Satz in Variationsform gehalten. Aber beileibe nicht trocken: nein, galanteste Passagen rechtsseitig, ein höchst galantes Menuett, pikantes Staccato „oben". Und alles leichtfasslich, beim ersten Hören sofort verständlich. Keine Überlastung mit Polyphonie oder thematischer Arbeit, kein langatmiger Bau. Der Autor fand eben: im Frühling wohl müsste es so sein, denn das Motto lautet: „Ils marchaient en plein printemps, baignés de soleil." Nach solcher Sonate klingt die Serenade wie eine Bagatelle. José Vianna da Motta.



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, No. 5/6. — Enthält ausser dem Artikel „Chopins brieflicher Nachlass" von Adolf Chybiński und der „Necrologie" (Jesus de Monasterio. — Joaquin Marsillach) von F. Suarez Bravo unter dem Titel „Chrysander über Wagners Tannhäuser" einen Wiederabdruck von Chrysanders kritischen Berichten über den Tannhäuser aus dem Jahre 1852 aus dem „Schweriner Korrespondenten". Interessant ist da ganz besonders das, was über die Ouvertüre gesagt wird; Chrysander meint über sie, sie gehe über ihr natürliches Mass hinaus: „Eine Ouvertüre muss sich darauf beschränken, durch die grösstmögliche Verdichtung der entsprechenden Tonfiguren den Hauptgedanken rein und klar abzubilden. Die Breite schwächt den Eindruck des folgenden und erweckt höchstens ein von dem Ganzen losgelöstes Behagen und als Beiwerk wird sie durchaus unverständlich. All dies gehört in die Oper — was bliebe dieser sonst? Die Ouvertüre ist Prolog und, wie dieser, dann am herrlichsten, wenn sie das Bevorstehende in grösster Allgemeinheit und zugleich in vollster Kraft und Gewissheit vorschauend verkündet!" Besonders schön spricht sich dann auch Chrysander aus über die Begrüssung der Halle durch Elisabeth und die Liebesszene mit Tannhäuser sowie über den Charakter und die Bedeutung Wolframs.

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1904, No. 2. — Eine technisch-ästhetische Studie von Isidor Mayrhofer behandelt die „Messe in Es zu Ehren der heiligen Katharina von Siena op. 9 von Joh. Ev. Habert", deren Kredo insbesondere „ein Meisterstück polyphoner Kunst" genannt wird. Über den „Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie" spricht Karl Ott. Ein Sammelartikel handelt „Über Orgeln".

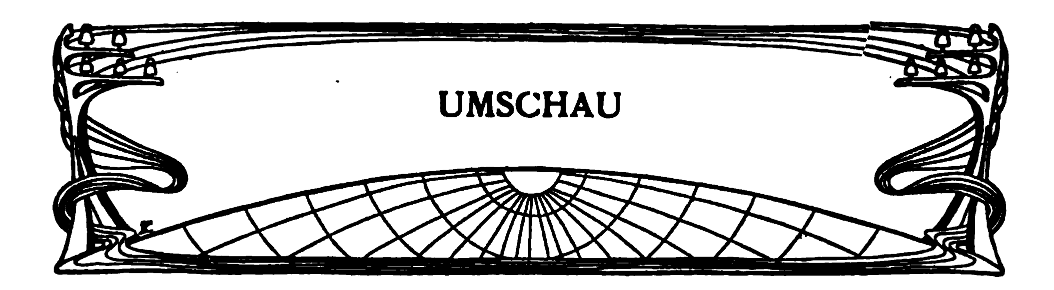
WESTERMANNS ILLUSTR. DEUTSCHE MONATSHEFTE (Braunschweig) 1904, No. 4. — Richard Sternfelds Arbeit über „Hektor Berlioz und seine Faustmusik" enthält — eine treffliche Analyse des prächtigen Werkes — das folgende treffende Urteil: „Gewiss ist hier Berlioz nur ein Fortsetzer der grossen deutschen Schöpfungen, die gerade in jener Epoche hervorgetreten waren. Sieben Jahre vor dem „Huit scènes" war der „Freischütz", zwei Jahre vorher der „Oberon" und „Der Sommernachtstraum" bekannt geworden. Ohne die Romantik Webers und Mendelssohns wären jene Berliozschen Eingebungen zur Darstellung elementarer Geisteswelt nicht denkbar; aber er ist doch den Vorgängern überlegen in der Entdeckung bizarrer, funkelnder Neuheiten, unerhörter musikalischer Möglichkeiten, die weit über äusserliche Tonmalerei hinausgehen und die Entwicklung der Musik reich befruchtet haben". Sehr schön ist Sternfelds Vergleich Berlioz' mit Viktor Hugo, dessen „Hernani" 1830, eine Revolution in der französischer Literatur hervorrief. „Beide haben sich an der deutschen Romantik genährt und, so gestärkt, dem hartnäckigen französischen Klassizismus den Krieg erklärt; beide haben aber auch die deutsche Romantik in französische Eigenart abgewandelt: schauerliche Effekte, exotische Farbenpracht, aufregende und übertriebene Schilderungen und Charakteristiken überwuchern die Innigkeit und Natürlichkeit des Gefühls. Dafür

fehlen dann aber auch nicht die alten gallischen Eigenschaften: glänzende Rhetorik und prickelnder Esprit."

DER TÜRMER (Stuttgart) 1904, No. 3/5. — Die Hefte enthalten als Bestandteile der ständigen Rubrik „Hausmusik" die Artikel „Zu Hektor Berlioz' 100. Geburtstag" von Karl Storck, den ersten Teil der „Geschichte der Programm-Musik" von Karl Storck, in dem die ältere Programm-Musik bis zur Übernahme derselben in die Instrumentalkomposition geschildert und namentlich Kuhnaus Kompositionen gebührend gewürdigt werden; im zweiten Teil dieser Arbeit „Wie die Musik zu Beethovens ‚Dichten in Tönen' kam", wird gezeigt, wie die Vollendung dessen, was Beethoven wollte, in der Tat die „symphonische Dichtung" gewesen ist, die keine gegebene Form annimmt wie die Symphonieen, sondern sich ihre Form dem jeweiligen Inhalt gemäss immer neu gestaltet; ferner „Neuere Berlioz-Literatur" und „Johann Friedrich Reichardt als Erzieher zu einer gesunden Hausmusik".

BLATTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 6. — Rudolf Louis behandelt in seinem Artikel „Richard Strauss" den „unerreichten Meister der instrumentalen Programm-Musik" nach seinem Entwicklungsgang als schaffender Musiker; er urteilt sehr gerecht und verhehlt z. B. nicht, dass die gewollte Schlichtheit und Einfachheit der neueren Straussschen Lieder weniger zu ihrem Schöpfer passt als gerade die Kompliziertheit, auch erwähnt er als einen Hauptcharakterzug von Strauss' künstlerischer Individualität „den auf den äusseren, wenn auch musikalisch raffinierten Effekt gerichteten, flotten ‚Schmiss'". In dem Schlussabschnitt seiner Abhandlung „Die Ballade in der Musik" bespricht A. König die von Plüddemann aus inneren Gründen angefeindete sogenannte Chorballade, als deren bedeutsamste Vertreter er Gade und Schumann nennt; — ferner die mit Opern zusammenhängenden, in solche eingelegten Balladen, besonders über Tannhäuser und Tristan wird da schön gehandelt; — endlich abschliessend die instrumentale Ballade Chopin's. Mit schönem Hinweis auf die Wichtigkeit der Soloballade, die mit der deutschen Kunst identifiziert wird, schliesst der Aufsatz. Ernst Rabich handelt in einer kleinen Studie „Vom gespielten und gesungenen Zwischenspiel", jener gutgemeinten, aber recht geschmacklosen Unsitte beim Kirchengesang, die jetzt Gottseidank! bis auf weiteres verschwunden ist.

KAMPF (Berlin) 1904, No. 6. — Der Artikel „Wort- und Tonlyrik" von Herwarth Walden wendet sich gegen die verbreitete Ansicht, dass der geringere Wert einer Dichtung der Tondichtung nicht schade, weil die Musik sich über die dichterischen Mängel weit erheben könne. Gerade die Musiker sollten am empfänglichsten für echte Lyrik sein, denn ihr Wesen, ihre Voraussetzungen und Bedingungen sind dieselben wie die der Musik. Diese Verwandtschaft wird aber von den Komponisten nie genügend und richtig verwertet. — „Das tonmalerische Prinzip ist für die kleine Einheit des Liedes nur dann verwendbar, wenn es nicht nur eine einzelne oder gar mehrere einzelne Stellen auszeichnet, sondern nur, wenn es sich organisch in den Bau der Gesamtheit verweben lässt und wenn es neben seiner Bestimmung, äussere Vorgänge zu charakterisieren, auch eine weitere, seelischere Deutung zulässt." Für eine solche, die Grundstimmung klar hervortretenlassende Liedkomposition tritt der Verfasser ein. Er sagt, die Melodie muss sich frei den Worten anschmiegen können und darf sich nicht „absolut musikalisch" ergehen. „Sie muss mit dem Gedicht eine völlige Zweieinheit bilden, auch wenn sie etwa ohne Gedicht nicht verständlich wäre."



NEUE OPERN

M. Alfano: „Auferstehung," Textbuch nach dem gleichnamigen Roman Tolstoi's, wird ihre Uraufführung in der nächsten Spielzeit in Mailand erleben.

Arrigo Boïto: „Nero," die neue Oper des Maëstro, soll in der nächsten Saison im Skalatheater in Mailand aufgeführt werden.

Julius Schrey: „Das Adlernest," eine einaktige Oper, Text von August Monet, ist vom Komponisten soeben vollendet worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Augsburg: Das Stadttheater (Direktion Häusler) bringt als Abschluss der Spielzeit die ganze Wagnersche Nibelungen-Tetralogie. Mitwirkende sind u. a. Katharina Senger-Bettaque, Heinrich Spemann und Emil Gerhäuser.

Berlin: Das Königl. Opernhaus bringt noch in dieser Saison folgende Neueinstudierungen: Rossini's „Barbier von Sevilla" in der szenischen Original-Einrichtung, Humperdincks „Hänsel und Gretel", Leoncavallo's „Pagliazzi" und Boieldieu's „Weisse Dame". Die ersten Novitäten der kommenden Saison werden Leoncavallo's „Roland von Berlin" und Stenhammar's „Fest auf Solhaug" sein. Im Ballet werden Kautzky's „Schönheitsmarkt" und eine Modernisierung von Taglioni's „Satanella" vorbereitet.

KONZERTE

Berlin: Die Singakademie, die in diesem Sommer einen erheblichen Umbau erfahren soll, wird nach diesem Umbau mit einem grossen Extrakonzert wieder eröffnet werden, für das entweder Händels „Judas Maccabäus" oder Beethovens „Missa solemnis" in Aussicht genommen ist. Die drei Abonnementskonzerte werden Cherubini's lange nicht gehörte d-moll Messe nebst G. Schumanns Totenklage, Schuberts Es-dur Messe, die Brahmssche Nänie (diese beiden als örtliche Neuheiten) und desselben Triumphlied, sowie die Bachsche Johannis-Passion bringen.

Köln: Am 22., 23. und 24. Mai findet das 81. Niederrheinische Musikfest statt. Zur Aufführung kommen am ersten Tage: „Die Apostel", Oratorium 1. und 2. Teil, von Edward Elgar (erste Aufführung in Deutschland) mit den Solisten Kammersänger Heinr. Knote (München), Dr. Felix von Kraus (Leipzig), Theodor Bertram (Berlin), J. M. Orelio (Amsterdam), Königl. Hofopernsängerin Berta Morena (München), Ottilie Metzger (Hamburg); ferner die siebente Symphonie von Beethoven. Am zweiten Tage: Brandenburger Konzert No. 3 von Joh. Seb. Bach, der zufriedengestellte Äolus, Dramma per musica von J. S. Bach, mit den Solisten Bertram, Knote, Morena und Metzger; Klavier-Konzert Es-dur von Beethoven mit J. J. Paderewski; vierte Symphonie von Brahms, Soloquartette von Brahms (Morena, Metzger, Knote, Bertram), Triumphlied von Brahms mit Dr. Felix von Kraus. Am dritten Tage: Sanctus von Max Bruch, Arie gesungen von Knote, Hexenlied von Schillings (Deklamation Dr. Ludwig Wüllner), Klavier-Soli J. J. Paderewski, Taillefer von

Richard Strauss (Morena, Knote, Bertram), Ozean-Arie gesungen von Berta Morena, Schlussszene aus den „Meistersingern" (Morena, Knote, Bertram).

Prag: Während der Osterfeiertage fand ein Tschechisches Musikfest statt unter Leitung von Oskar Nedbal, Hans Trnecek und Norb. Kubát. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von: Smetana, Dvořák, Fibich, Suk, Bendl, Malat, Rozkowsny, Nedbal, Novotny, Kovarovic, Chvala, Kaan, Novak, Hoffmeister, Picka, Stecker. Mitwirkende: die Damen Bertha Förster-Lauterer, Franziska Burrian-Jelinek und Tumova, die Herren Carl Burrian, Hess, Krticka, Joseph Jiranek, Jacques Seifert, sowie das „Böhmische Streichquartett" und die „Tschechische Philharmonie".

Rom: Im „Teatro Costanzi" fand die erste Aufführung des neuesten Oratoriums von Lorenzo Perosi „Das jüngste Gericht" statt.

Siegen i. W.: Der „Musikverein" (Leitung H. Hofmann) brachte am 13. März Brahms' „Deutsches Requiem" mit der städtischen Kapelle und den Solisten Martha Beines und A. N. Harzen-Müller zur Aufführung; Liedervorträge der genannten Solisten (Schubert, Raff, Brahms) bildeten den ersten Teil des erfolgreichen Abends.

Verden (Aller): Domorganist Ernst Dieckmann führte mit seinem Oratorienverein Mozarts „Requiem" im Dom auf. Die Solisten Frau Frieda Muller, Frau Elisabeth Wübbeling, die Herren Weissborth und Martens aus Bremen bildeten in den Quartetten ein treffliches Ensemble. An der Orgel wirkte Musikdirektor und Domorganist Eduard Nössler-Bremen. Das Konzert wird demnächst als Volkskonzert wiederholt werden.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ersucht uns um Aufnahme folgender Notiz: Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hielt am 8. April in Berlin ihre ordentliche Hauptversammlung ab, an der sich insbesondere auch auswärtige angesehene Mitglieder aus Braunschweig, Dresden, Krefeld, Leipzig, Magdeburg, München, Weimar und Zürich beteiligten. Der bisher nur provisorisch gewählte Vorstand wurde auf 3 Jahre bestätigt: Hofkapellmeister Dr. Rich. Strauss, Prof. Ph. Rüfer, Prof. Engelb. Humperdinck, Kapellmeister Fr. Rösch, Prof. Georg Schumann. In den Beirat wurden gewählt: Eugen d'Albert, Hofrat Fel. Draeseke, Dr. Fr. Hegar, Prof. Dr. Jos. Joachim, Hofoperndirektor Gust. Mahler, Generalmusikdirektor Fel. Mottl, Musikdirektor Th. Müller-Reuter, J. L. Nicodé, Prof. Rob. Radecke, Prof. M. Schillings, Prof. L. Thuille, Prof. Dr. Ph. Wolfrum und Universitätsmusikdirektor H. Zöllner. Selbstverständlich wurde im Laufe der Verhandlungen auch die Angelegenheit der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" eingehend erörtert. Obwohl das erste Geschäftsjahr dieser Anstalt noch nicht abgelaufen ist, konnte doch bereits von durchaus günstigen Ergebnissen Mitteilung gemacht werden. Hunderte von Veranstaltern musikalischer Aufführungen, von den grössten Konzertinstituten bis zu den kleinen Chor- und Orchestervereinen, Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, Militär- und Zivilkapellen, Theater-, Variété- und Badedirektoren, Saalbesitzern usw. haben mit der Genossenschaft bereits Pauschverträge abgeschlossen, woraus zu ersehen ist, dass der gerechte Gedanke des Urheberschutzes in weiten Kreisen wohlwollendes Verständnis gefunden hat. Die Hauptversammlung erklärte sich mit allen Massnahmen des Vorstandes einverstanden.

Der Termin für die diesjährige Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. ist jetzt definitiv auf

die Tage vom 27. Mai bis 1. Juni festgelegt worden. Eingeschlossen in das Musikfest ist ein Ausflug nach Heidelberg und Mannheim.

Anlässlich des 50jährigen Künstlerjubiläums des Prof. Dr. Joseph Joachim, Kapellmeisters der Königlichen Akademie der Künste und Mitgliedes des Direktoriums der Königlichen akademischen Hochschule für Musik, ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist: unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staat oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat, und, da es sich in diesem Jahre um Verleihung von Instrumenten handelt, seine Ausbildung als Geiger beziehungsweise Cellist erfahren hat. Bewerber haben ihre Gesuche bis zum 1. Juni cr. an das Kuratorium, Charlottenburg, Fasanenstrasse 1, einzureichen.

Am ersten Osterfeiertag wurde in Bielefeld das neue Stadttheater mit einer Aufführung der „Jungfrau von Orleans" eingeweiht. Das neue Haus, eine Schöpfung des Architekten Bernhard Sehring in Charlottenburg, fasst 1100 Personen. Der Zuschauerraum hat ein überaus vornehmes Gepräge und erfuhr eine vom bisher Üblichen vollständig abweichende überraschend schöne Ausstattung.

Dr. Richard Strauss wurde von der Universitätsstadt Morgantown (West-Virginia) zum Ehrenbürger ernannt.

Der bekannte Sänger Jean de Reszke eröffnet in Paris eine Gesangschule.

Als Platz für das Verdi-Denkmal, das in Mailand errichtet werden soll, wählte der Ausschuss den Piazza Michelangelo an der Porta Magenta gegenüber dem von Verdi gestifteten Ruheheim für alte Musiker. Ein Wettbewerb für italienische Künstler wurde ausgeschrieben. Zur Ausführung des Denkmals stehen 120 000 Lire zur Verfügung.

TOTENSCHAU

Am 7. April starb in Berlin Direktor Lodovico Sacerdoti, der Schöpfer der Philharmonie, im 60. Lebensjahre. „Die Musik" hat in der „Chronik des Philharmonischen Orchesters in Berlin", Jahrg. I, Heft 6, 7 und 8, die hervorragenden Verdienste des Verstorbenen um die musikalische Entwicklung der Reichshauptstadt gebührend gewürdigt.

Im Alter von 66 Jahren starb in Berlin der Kgl. Kammermusiker und Solo-Violoncellist Louis Lübeck, der der Kgl. Kapelle seit Anfang der 80er Jahre angehört hat. Geborener Holländer, studierte er bei seinem Vater und in Paris, machte dann ausgedehnte Kunstreisen, teilweise mit Clara Schumann und Julius Stockhausen, trat Mitte der 60er Jahre als Solist in das Leipziger Gewandhausorchester, Mitte der 70er Jahre in das Bilse-Orchester ein. Seit 1881 gehörte Lübeck, der über einen vollen, blühenden Ton und eine vollkommene Technik verfügte, der Kgl. Kapelle an.

In Compiègne starb im Alter von 66 Jahren der Komponist Charles Grisart, Autor der Bühnenwerke „Le Bossu", „Le petit Abbé", „Les poupées de l'Infant" usw.

Der in Musikerkreisen weithin bekannte Musikalienverleger Theodor Steingräber ist in Leipzig, 75 Jahre alt, gestorben.

Am 31. März starb in Teplitz Musikdirektor Emil Tausche im 64. Lebensjahr.



OPER

AACHEN: Drei Carmen-Gastspiele in einer Saison (Sigrid Arnoldson, Thea Dorrée, Prevosti) sind etwas viel, besonders wenn man bedenkt, dass der Germane immer eine gewisse Mühe hat, diesen Frauentyp zu begreifen. Aber interessant war es auf alle Fälle, allein schon wegen des so sehr verschiedenen Temperaments der drei Künstlerinnen. Frau Dorrée sang auch im „Troubadour" und in der „Aïda", Frl. Prevosti in „Barbier" und „Traviata". Beide Damen haben ihren Höhepunkt bereits überschritten, entschädigen aber durch Reife der Auffassung. Von Operetten hinterliess der „Opernball" Heubergers einen sehr günstigen Eindruck. Joseph Liese.

AMSTERDAM: Die „Neue Niederländische Oper" zehrt noch von ihren grossen Erfolgen „Herbergprinzess" und „Bruid der Zee". In Vorbereitung sind „Die Stumme von Portici" und Graf Zichy's Oper „Roland". — Die französische Oper gab „La Juive" und „Zaza", in deren Titelrolle Mme. Marignan Hervorragendes leistete.

Hans Augustin.

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Der Barbier von Sevilla" (Neueinstudierung). Die Oper wurde in der „Wiesbadener Bearbeitung" neu herausgebracht. Über die Wiesbadener Bearbeitungen ist viel Gehässiges und Spöttisches geäussert worden. Wir haben kein Recht dazu, wenn wir bedenken, dass schliesslich auch die Meistersinger-Aufführung, die beste, die Berlin jemals erlebt, den Stil Wiesbadens zeigte. Nur das müssen wir klar und scharf betonen, dass nicht jede Oper einem solchen Stil anpassungsfähig ist. Ein Verdi à la Wiesbaden, das mag berechtigt, ja geboten sein; aber ein Rossini in derselben Art ist einfach ungeheuerlich. Die Aufführung im Opernhaus machte das zum Erschrecken offenbar. Auf das Dekorative war wieder alle erdenkliche Sorgfalt verwendet worden, aber die Darsteller fühlten sich inmitten so vieler Pracht ganz und gar nicht heimisch. Es machte ungefähr den Eindruck, als ob sie alle gastierten. Sie hatten ihre Aufgaben fleissig, sogar sehr fleissig eingeübt, und äusserlich technisch „klappte" alles. Und doch, wie temperamentlos, wie beamtenhaft, wie langweilig korrekt war alles! Prof. Schlar hatte die musikalische Leitung. Als zweite Kraft, in der Exekutive mag er recht Tüchtiges leisten. Begeisterung aber und zwingende Anregung scheint von seiner Persönlichkeit nicht auszugehen. — Vor einigen Jahren gab die Sembrich-Truppe eine Barbier-Aufführung, die ungefähr das bot, was heute geboten werden kann. Es war eine Pracht, wie die musikalischen Kleinodien Rossini's damals funkelten. Das Drum und Dran war kümmerlich, nichts weniger als Wiesbaden. Ich glaube aber nicht, dass irgend ein musikalisch Empfindender sich dadurch irgendwie stören liess. Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Der März brachte endlich die lange erwartete Oper „Ingomar" von Th. Erler, die dank der liebevollen Vorbereitung seitens Oberregisseurs Frederigk und Hofmusikdirektors Clarus einen starken äusserlichen, aber nur mässigen künstlerischen Erfolg erzielte. Der Textbearbeiter Früssdorf folgt sklavisch dem gleichnamigen Drama von Halm, das sich weit mehr durch tiefsinnige Gedanken, behagliche Ausmalung der Seelenstimmungen und rhetorische Schönheiten als durch spannende Handlung auszeichnet. Die Macht der Liebe und ein gegenseitiges, zuletzt ermüdendes Überbieten an Hochherzigkeit und Edelmut bilden die dramatischen Keime dieses Gedichtes, das der Komponist ganz im Sinn und Geist Wagners bearbeitete. Er benutzte

einzelne Motive, instrumentiert wie sein Vorbild, trägt die Farben möglichst dick auf, gibt den Stimmen anstrengende, aber dankbare Aufgaben und zeigt namentlich im vierstimmigen Chor eine äusserst geschickte Hand. Dass dabei Anklänge unterlaufen, versteht sich beinahe von selbst. Der 2. Akt bildet den Höhepunkt, der später auch nicht annähernd wieder erreicht wurde. Die Hauptdarsteller Frl. Lautenbacher und Herr Gritzinger, aber auch Frl. Brüning, Frau Geissler, die Herren Jellouschegg und Grahl trugen durch ihre tüchtigen Leistungen wesentlich zu dem Erfolg bei. — Die „Meistersinger" mit Karl Scheidemantel als Gast überragten weit ihre Umgebung im Spielplan. Diesem wurde „Joseph und seine Brüder" wieder einverleibt, und so die alte Sitte, die Karwoche auch durch eine Oper zu feiern, nach langjähriger Unterbrechung wieder eingeführt. Ernst Stier.

BRESLAU: Nach Hamburg rühmte sich unsere Bühne die zweite zu sein, die Siegfried Wagners „Der Kobold" auf die Szene brachte. Das Werk bedeutet, meiner festen Überzeugung nach, keinen „Fortschritt" gegen den anfängerhaften, aber doch nicht talentlosen „Bärenhäuter". Die Schmeichler des jungen Mannes haben ihr trauriges Ziel erreicht. Er hält sich noch immer für einen Musikdramatiker grossen Stiles, anstatt die bescheidenen Keime schlichter Begabung, die sich im „Bärenhäuter" zeigten, in einem einfachen, volkstümlichen Werke weiter zu entwickeln. Das Buch zum „Kobold" ist inhaltlich der krauseste, unverdaulichste Mischmasch von landläufiger Theaterei und anempfundener Symbolik; die Partitur, in technischen Einzelheiten nicht übel gemacht, schwankt hilflos zwischen pathetischer Richard Wagner-Imitation und schwächlicher Operetten-Melodik. Und dabei diese ungeheure Redseligkeit, die die kleinste Episode zur grossen Szene aufbauscht, diese wilde Jagd nach Motiven und Motivchen, diese krankhafte Sucht, „bedeutend" zu sein um jeden Preis. Nie spricht Siegfried, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Er erfindet Wort-Monstra, überschlägt sich förmlich in gesuchter Ausdrucksweise und daneben tischt er die banalsten Reime auf. Die Ansprüche, die der junge Wagner an die musikalischen Qualitäten seiner Interpreten stellt, sind enorm, ohne dass er ihnen dafür das Äquivalent dankbarer Aufgaben bietet. Hier waren alle Beteiligten unter Führung des Kapellmeisters Balling und des Regisseurs Kirchner redlich bemüht, diese Ansprüche zu befriedigen. Am höchsten stand die Verena der Frau Verhunc. Daneben traten Frl. Behnne, Frl. Röhl, die Herren Dörwald, Berger, Holzapfel, Waldmann hervor. Die Majorität des Publikums verhielt sich gleichgültig. Die Minorität legte sich für den anwesenden Komponisten tüchtig ins Zeug.
Dr. Erich Freund.

BRÜNN: Interessante Gastspiele brachten willkommene Abwechslung in unsern eintönigen Opernspielplan. Hermann Winkelmann kam als „Prophet"; Berta Morena errang als „Elisabeth" und „Jüdin" die Sympathieen des Publikums, und Rudolf Berger erzielte mit seinem prächtigen „Nelusco" einen nicht gewöhnlichen Erfolg. Für die Osterwoche wird Jarno's „Richter von Zalamea" vorbereitet. S. Ehrenstein.

BUDAPEST: In der Reihe der Novitäten dieser Saison erschien kürzlich als eine der eigenartigsten Graf Gèza Zichy's Tanzpoem „Gemma". Im Grunde ein romantisches Histörchen, von Mitgliedern des Nationaltheaters und der Oper deklamiert und szenisch dargestellt, das Ganze von einem farbenreichen deskriptiven Orchester melodramatisch begleitet. Die zahlreichen Tanzeinlagen der Dichtung fliessen organisch aus der Handlung selbst, wie denn die Novität überhaupt von der Tendenz getragen wird, dem Balletgenre, das zum getanzten Unsinn herabgesunken ist, neue intellektuelle Anregungen zuzuführen. Getragen von einer vortrefflichen Darstellung (namentlich durch Frau Márkus und die Opernsänger Takàt, Dr. Dalnoki und Kornay) und unterstützt durch die herrliche Ausstattung erzielte die Novität freundlichsten Erfolg und trug auch dem

anwesenden Komponisten die Ehre vielfacher Hervorrufe ein. — Von interessanten Reprisen gab es eine unverkürzte Aufführung der „Götterdämmerung" — die erste vollständige Aufführung in ungarischer Sprache —, mit den Damen Diósy (Brünnhilde), Scomparini (Waltraute), Kaczer (Gutrune), den Herren Bochnicek (Siegfried), Beck (Gunther) und Ney (Hagen), ferner des ersten ungarischen Musikdramas „Toldi's Liebe" von Edmund von Michalovich in den Hauptpartieen mit Frau Vasquez und den Herren Bochnicek, Beck und Ney. Beide Werke standen unter Leitung des überaus energischen neuen Kapellmeisters Márkus. — In der Karwoche endlich fand unter Leitung des Direktors Mader eine ausgezeichnete Aufführung von Berlioz' „Fausts Verdammnis" statt.

Dr. Béla Diósy.

DARMSTADT: Die Hofoper bewegte sich in den letzten Wochen ganz im Geleise der gangbaren Repertoirevorstellungen. Von den Novitäten des Jahres hielt sich „Samson und Dalila" eine Zeitlang, während „Der Dusle und das Babeli" und „Alpenkönig und Menschenfeind", weil sie nicht sogleich den gewünschten finanziellen Erfolg gebracht, vom Spielplan wieder verschwanden. Bemerkenswerte Aufführungen erlebten Verdi's „Rigoletto" und Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor". Ausverkaufte Häuser fand die auf drei Abende verteilte Wiederaufführung von Goethes „Faust" in der Devrientschen Bearbeitung mit der stimmungsvollen Musik von Eduard Lassen. Als vierte Opernneuheit des Winters soll vor Schluss der Saison noch Leopold Reichweins „Vasantasena" herauskommen.

H. Sonne.

DESSAU: Im „Nachtlager" debütierte Georg Nieratzky als „Jäger" mit Erfolg. Neu einstudiert und vorzüglich ausgestattet erschien Méhul's „Joseph in Ägypten"; auch Bizet's „Carmen" wurde in dieser Saison erstmalig gegeben. Mit der Sarastro-Partie legte der junge, vielversprechende Bassist Joseph Schlembach eine treffliche Talentprobe ab. Als Tannhäuser und Siegmund gastierte Herr Kurz-Stolzenberg aus Magdeburg, ein hochbeanlagter Sänger, dem aber in jedweder Beziehung noch die künstlerische Abklärung fehlt.

Ernst Hamann.

ELBERFELD: Fernand Le Borne's Oper „Mudarra", hat auch nach ihrer Umarbeitung in drei Akte sich hier keine Freunde erwerben können. Den von Gewaltsamkeiten strotzenden Text vermag auch die durch und durch verwagnerte, in ihren schönsten Stellen an „Lohengrin" und „Walküre" erinnernde, meist lärmende Musik, die ein völliges Stilgewirr darstellt und den Stimmen mörderische Aufgaben stellt, nicht sympathischer zu machen. Alles in allem ist „Mudarra" das Werk eines Komponisten, der gewisse szenische Effekte in Meyerbeer-Halévy'scher Manier zu erzielen versteht, dem der Born eigener Erfindung aber nur spärlich quillt. Neben Kapellmeister Baldreich hatten sich Direktor Gregor und Oberregisseur Goldberg des Werkes besonders angenommen und prächtige szenische Bilder geschaffen. Die nach der Mudarra-Musik doppelt willkommene „Fledermaus" sowie „Waldmeister" kamen infolge der vielen notwendigen Proben zu dem französischen Werk erst spät heraus.

Ferdinand Schemensky.

ESSEN: Kurz vor Toresschluss brachte das Stadttheater auf Anregung der Musikalischen Gesellschaft in einer Aufführung für diese Wolf-Ferrari's musikalische Komödie „Die neugierigen Frauen" heraus. Der Erfolg war glänzend und das Interesse stieg noch bei den folgenden Vorstellungen. Wolf-Ferrari scheint berufen, uns das musikalische Lustspiel zu schenken, denn schon hier ist sein Stil neu und eigenartig, der Lustspielton fein getroffen und die Konversation Musik geworden, nicht bloss geistreiche, sondern auch warmblütige Musik. Die Aufführung unter Kapellmeister Wolfram von Frankfurt, demnächst an den vereinigten Theatern von Essen und Dortmund, war hervorragend.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Bei der Neueinstudierung von Mehul's „Joseph in Egypten" ist die Titelrolle in die Hände des Herrn Gentner übergegangen, der seine Aufgabe

gesanglich sehr sympathisch und beifallswert löste, während sein Spiel noch sehr die Anfängerschaft zu erkennen gab. Zu den interessanten Zügen der Aufführung gehöter es, dass unser Heldentenor Forchhammer die für hohen Bariton geschriebene Rolle des Simeon übernommen hatte, ein Experiment, das durchaus günstig ausfiel, während der Baritonist Herr Breitenfeld, schauspielerisch als Jakob sehr bedeutend, mit seiner Stimme doch nicht so tief zur Bassregion hinabreicht, um allen musikalischen Erfordernissen zu genügen. Die Leitung durch Dr. Rottenberg und die Betätigung des Regisseurs C. Krähmer gereichten dem auch heute noch warm ansprechenden Werk zu gleich grossem Vorteil. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG i. B.: Unsere Oper hat nach Fritz Rémond's Abgang im Fache des Heldentenors in Herrn Hagen einen sehr leistungsfähigen Ersatz gefunden, der besonders in Wagnerrollen viel Gutes bot. Sigrid Arnoldson absolvierte ein dreimaliges Gastspiel und glänzte wie ehedem in ihren bekannten Rollen als Carmen, Mignon und Violetta. — Zur Zentenarfeier von Berlioz erschien „Benvenuto Cellini"; sodann „Tristan und Isolde" und Bellini's längst verklungene „Norma"; als erste Novität Goldmarks „Götz von Berlichingen", die eine ziemlich kühle Aufnahme fand; an älteren Werken: Freischütz, Stumme, Figaro, Zauberflöte, Barbier usw. Die nächste Novität wird Massenet's „Gaukler unser l. Frau" sein. Victor August Loser.

GENF: Als Novität gelangte die einaktige komische Oper „Tout s'arrange" zu erfolgreicher Aufführung. Die sehr hübsche, melodieenreiche und anspruchslose Musik ist von Georges de Seigneux. In neuer Inszenierung fand „Tannhäuser" eine ausserordentlich beifällige Aufnahme. — Als zweite Neuheit ist zu verzeichnen „Le drapeau blanc" (Die weisse Flagge), Text und Musik von Pierre Maurice, einem Genfer Komponisten. Die Wiedergabe des musikalischen Teiles war vortrefflich und der Gesamteindruck der Vorstellung sehr schmeichelhaft für den talentvollen Autor, dessen dramatisches Werk die elegante Geschicklichkeit eines mit den subtilen Hilfsmitteln seiner Kunst wohlvertrauten Musikers bekundet. Prof. H. Kling.

HALLE a. S.: Beethovens Fidelio erlebte eine wenig angemessene Aufführung. Eigentlich waren sämtliche Darsteller mit Ausnahme unsres trefflichen Bassisten Rabot (Rocco) und des Baritonisten Soomer (Minister) fehl am Ort. Am 31. März gingen nach dreijähriger Pause „Die Meistersinger von Nürnberg" in Szene und erzielten im Laufe einer Woche drei volle Häuser. In den beiden ersten Aufführungen sang Herr Bachmann aus Berlin den Hans Sachs und — enttäuschte. In der letzten versuchte sich unser Bariton, Herr Rübsam, teilweise mit hübschem Erfolg in der dankbaren Rolle. Herr Szirowatka misshandelte den Junker Stolzing durch seine entsetzliche Aussprache, Herr Rabot befriedigte als Veit Pogner, ebenso Herr Gruselli als David; ein entzückendes Evchen gab Frl. Ekeblad und mit einer trefflichen Magdalene erfreute Frl. Ulrich. Während das Unzulängliche unsres Theaterorchesters (ca. 45 Mann) trotz der hinreissenden Direktion des Kapellmeisters Bernhard Tittel zum Ereignis wurde, kam der Chor „Wach auf" zu einer wahrhaft grandiosen Wirkung, weil die hiesige Neue Singakademie den Theaterchor auf annähernd 100 Sänger verstärkt hatte. — Als „Tannhäuser" erfüllte Fritz Rémond, der neue Bayreuther Parsifal, nur teilweise die an sein Auftreten geknüpften Hoffnungen. Martin Frey.

HAMBURG: Unsere Oper arbeitet sich jetzt „per aspera ad astra". Per aspera des Benefizunfuges, dieses degradierenden Überbleibsels einer untergeordneten Theaterkultur, ad astra der Sommerferien. Wir verdanken der alten Unsitte, die allen möglichen egoistischen Tendenzen Vorschub leistet und künstlerischen Zielen so fern als möglich steht, bisher eine Neueinstudierung des greulich faden, in einem vornehmen Ensemble direkt ungeniessbaren „Karneval in Rom", den der Tenorbuffo Herr Weidmann an seinem

sogenannten Ehrenabend gab. Frau Fleischer-Edel sicherte sich ein ausverkauftes Haus durch dreifache Zugmittel: erstens sang sie eine ihrer Glanzrollen, zweitens sang sie eine Partie ihres Wagnerrepertoires und endlich hatte sie sich den hier als Kassenmagnet wirkenden Baptist Hoffmann als Wolfram für eine Tannhäuseraufführung gesichert. An Neueinstudierungen gab's eine ziemlich steife Wildschütz-Vorstellung, unter Stransky und zum Benefiz Lohfings, und unter Gustav Brechers wirklich schöpferischer Leitung eine überaus lebensvolle, dramatisch plastische Aufführung von Webers „Euryanthe" mit einem famosen Quartett der Damen Beuer, Fleischer-Edel, der Herren Thyssen und Dawison. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Von unserer Oper ist eine äusserst gelungene Aufführung der beiden ersten Teile des „Nibelungenringes" zu melden. Geradezu Hervorragendes boten die Herren Moest (Wotan), Immelmann (Alberich) und Schubert (Fasolt), sowie Frau Thomas-Schwartz als Fricka bzw. Sieglinde. Die Brünnhilde wurde, da wir keine Vertreterin für diese Partie haben (!), von Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden mit entschiedenem musikalischen und darstellerischen Geschick, aber nicht gerade bedeutungsvoll gegeben. Die übrigen Partieen fanden in den Damen Müller, Hans, Kühns, sowie den Herren Holldack, Gillmeister, Meyer, Battisti und Göbel durchaus würdige Vertretung. Kapellmeister Kotzky dirigierte mit Begeisterung. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Hoftheater stand in den letzten Wochen unter dem Zeichen der Wiederholungen, die zwar viel treffliche Aufführungen brachten, von denen aber nichts erwähnenswert neues zu berichten ist. Hofkapellmeister Gorter leitete u. a. mehrere Wagneraufführungen wie „Tristan und Isolde", „Lohengrin", „Fliegender Holländer", die würdevoll verliefen. Albert Herzog.

KÖLN: Der Mangel an guten Opernnovitäten veranlasst unsere Theaterdirektion, halbvergessene ältere Werke in sorglicher neuer Einstudierung zu bringen. Bellini's „Nachtwandlerin" und Delibes' „Lakmé" erschienen dazu besonders geeignet, weil in der stimmlich so ungewöhnlich beanlagten, technisch bravourösen Koloratursängerin Angèle Vidron eine junge Vertreterin der beiden Hauptrollen zur Verfügung war, wie sie heute zu den grossen Ausnahmen gehört. So konnte das aktuelle Interesse an einer künstlerischen Individualität das an den Werken beleben. Übrigens ist es nicht zu verwundern, dass die ungemein reizvolle Lakmé-Musik gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt hier in beredter Weise für sich selbst plädiert und Bewunderung findet.
Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Seit Liebans Gastspiel hat sich nichts ereignet, das des Erwähnens wert wäre. Von den angekündigten Neuheiten ist auch d'Alberts „Kain", dem man nach den deutschen Kritiken nicht allzu neugierig entgegensieht, noch immer Projekt geblieben. William Behrend.

KRAKAU: Das hiesige Publikum, dem der Operngenuss nur zur Sommerszeit gegönnt ist, begrüsste doppelt-freudig die von dem Gesangsprofessor am hiesigen Konservatorium Julius Marso mit seinen Schülern und Schülerinnen im Stadttheater veranstalteten Opernvorstellungen. Den vorteilhaftesten Eindruck empfingen wir vom „Faust" des Tenoristen Lowczyński. Bernard Scharlitt.

LEIPZIG: „Der Sühneprinz", eine vom hiesigen Kapellmeister Findeisen unter dichterischer Mitarbeit von Hans Plank komponierte dreiaktige Operette, erzielte bei ihrer hiesigen Uraufführung am Ostersonntag grossen Erfolg. Frau Siegmann-Wolff, Frl. Linda und die Herren Sturmfels, Gross und Sukfüll liessen unter Leitung des dirigierenden Komponisten ihre besten Künste spielen, das Publikum amüsierte sich bei den echt operettenhaften Geschicken des an den Hof Ludwig Philipps gelangenden afrikanischen Sühneprinzen und erfreute sich an mancherlei unmittelbar wirksamen, jeweils in das Gebiet

der komischen Oper hinübergreifenden Tonstücken der gewählt harmonisierten und instrumentierten Partitur, und so gab es nach jedem Abschluss zahlreiche Hervorrufe und Blumenspenden für Herrn Findeisen, der einen Teil dieser Begeisterung wohl auch seinem Befreundet- und Beliebtsein hier am Orte zuzuschreiben haben dürfte.

Arthur Smolian.

LONDON: Die Vorbereitungen für die Opernsaison in Konvent Garden sind in vollem Zuge und wenn die City, d. h. die Börse, hält, was sie in den letzten vierzehn Tagen versprochen, wird es auch an einer regen Beteiligung der zahlungsfähigen Kunstfreunde nicht fehlen. Für die Hauptanziehung der Saison, den Wagner-Konzert-Zyklus, hat Dr. Hans Richter wieder einen grösseren Teil seines Manchester Orchesters herangezogen. Ausser dem schon gemeldeten Programm hat die Opernsaison noch nichts an bemerkenswerten Neuheiten in Vorbereitung. Mit besonderem Interesse sieht man dem Auftreten von Frl. Destinn entgegen und die alte Rivalität zwischen den hier „eingesessenen" australischen und französischen Gesangsheroinen und dem, was aus Deutschland kommt, macht sich auch bereits in allerlei Klatsch und Quertreibereien der Fachkreise und ihrer Presse unangenehm bemerkbar. — Man kann auch an einem anderen Beispiel wahrnehmen, wie der Chauvinismus sich gegenwärtig auch in die sonst immunen Kreise der Kunst störend eindrängt. Ein schon in seinen Einzelheiten festgesetztes deutsches Operngastspiel in Glasgow, Manchester und London, an dem sich namhafte Kräfte deutscher Bühnen beteiligen sollten, hat aufgegeben werden müssen, da, wie der Veranstalter ausdrücklich erklärt, „zwei Hauptmitglieder des Konsortiums infolge der politischen Ereignisse der letzten Zeit sich zurückgezogen hätten". A. R.

MAGDEBURG: Der Schluss der Saison ist Wagner und seinen sämtlichen Werken gewidmet. Conriedgedanken hat unsere Direktion natürlich nicht. Aus eigenen Kräften alle zehn Bühnenwerke Wagners aufzuführen und was mehr ist: vortrefflich aufzuführen, das bedeutet schon etwas. Kapellmeister J. Göllrich ist unermüdlich tätig, unsere Oper und unser Musikdrama auf eine Höhe zu bringen, die sich vor der Welt sehen lassen kann. Neulich dirigierte er den „Tristan" mit elastischem Schwung und einem Eingehen auf die innersten Feinheiten dieser Musik. Damit war die letzte Höhe überwunden und das Lebenswerk Wagners lag vor uns in seiner reichen Fülle. Herr Kurz-Stolzenberg sang mit viel Verve den Tristan, Frl. Günther die Isolde — beides hochachtbare Leistungen. Frl. Rellée sang die Brangäne im Bayreuther-Ton. Diese Altistin ist ein Schmuck unserer Bühne. Max Hasse.

MAINZ: Saint-Saëns' Oper „Samson und Dalila" fand bei ihrer ersten Aufführung hier guten Beifall. Die leichte Verständlichkeit und natürliche Melodik des Werkes verschafften ihm leicht den Erfolg, zumal die Aufführung eine recht gute war.

Dr. Fritz Volbach.

MÜNCHEN: Im königlichen Hoftheater gab man wieder Mozarts „Zauberflöte" mit einem Dresdener Gast, Frl. Gabriele Müller, als Königin der Nacht, die sich als anstellige und technisch wohlgebildete Koloratursängerin einführte; wenn es, wie uns gesagt wird, ihr erstes Debüt ist, allen Respekt. Frl. Tordek sang zum erstenmal die Pamina mit bestrickender Wärme und sinnlich schöner Tongebung. Das letztere gilt insbesondere auch von Walters Tamino. Recht gut waren die „drei Damen" Koboth, Huhn und Blank; ausgezeichnet wie immer Klöpfers Sarastro und Baubergers Monostatos. In allem eine sehr anregende Aufführung, an der schliesslich auch Röhrs adrette musikalische Leitung ihren Anteil hatte. — Von Novitäten erwarten wir Schillings' „Pfeifertag" und Blechs „Das war ich". Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER i. W.: Die Essener Opernkräfte verstiegen sich bis zu „Tannhäuser" und „Afrikanerin", wofür die Szenerie nicht immer ausreichte. Neben den Aufführungen

von Carmen, Undine usw. ist eine schöne Darstellung von Beethovens „Fidelio" hervorzuheben. Ernst Brüggemann.

ROSTOCK: Die „Ring"aufführung unter Tollers Spiel- und Rudolf Gross' Orchesterleitung fand mit der „Götterdämmerung" einen glänzenden Abschluss. Unsere Bühne brachte mit eigenen Kräften und Mitteln in sechsmonatlicher Spielzeit 22 Wagneraufführungen, dreimal den ganzen „Ring" unverkürzt und streng im Bayreuther Stil. Die zum Teil hervorragend guten Vorstellungen fanden beim Publikum stets verständnisvolle, begeisterte Aufnahme. In der ernsten, hohen Kunstpflege bestand unser Theater mit vollen Ehren. Im übrigen bewegte sich der Spielplan im herkömmlichen Geleise, zuletzt namentlich wegen der Gastspiele für die nächste Spielzeit, die fast alle Fächer neu besetzt zeigen wird. Mozarts „Entführung", unter Gross' Leitung, ist noch als eine künstlerisch wertvolle Vorstellung hervorzuheben. Prof. Dr. W. Golther.

SCHWERIN: Die hundertste Aufführung der „Hugenotten" fand reichen Beifall. Auch Halévy's „Jüdin" erzielte wiederum einen grossen Erfolg. Das Gastspiel des Herrn Freiburg aus Frankfurt a. M. in beiden Opern als Marcel und als Kardinal führte zu einem Engagement. In der Karwoche brachte das Hoftheater die seit Alois Schmitts Zeiten traditionelle Aufführung der Matthäus-Passion. Fr. Sothmann.

STETTIN: Obwohl wir es unter Kapellmeister Grimms Leitung neuerdings zu einer achtbaren Siegfried-Aufführung mit einem annehmbaren Gast, Willy Arens, in der Titelrolle gebracht haben, ist für diese Spielzeit doch die leichtgeschürzte Muse tonangebend geblieben. Audran's „Puppe" hat man nunmehr 17 mal gespielt, um dann zu anderen, nicht minder aufregenden Dingen wie „Die schöne Galathee" und „Mikado" überzugehen. Alles zuliebe unserer reizenden Opernsoubrette Frau Beling-Schäfer und im Interesse einer kurzsichtig im momentanen Kassenerfolg Genüge findenden Bühnenleitung. Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Das kgl. Theater hat jetzt in kurzer Zeit zwei Premièren gegeben. Die erste, „Tosca" von Puccini, wurde mit Frau Hellström und Herrn Forsell als Hauptdarstellern glänzend wiedergegeben. Das Werk besitzt aber sowohl textlich als musikalisch viel zu wenig bemerkenswerte Partieen, um lange leben zu können. „Wikingerblut" von dem dänischen Komponist Lange-Müller zeigt viel mehr Tiefe und kompositorische Eigenart und hat auch besser gefallen. Tobias Norlind.

STUTTGART: Endlich ist auch hier der „Corregidor" von Wolf eingezogen. Die Aufführung war nach dem übereinstimmenden Urteil von Besuchern der bisherigen Erstaufführungen die beste. Ich kann sie nur mit der Münchener vergleichen, allerdings in einem für Stuttgart ehrenvollen Sinn. Die Besetzung war bis auf die kleinste Rolle sorgfältig und zweckmässig. Frl. Sutter als Frasquita, die Herren Decken und Neudörffer als Corregidor und Tio Lukas leisteten besonders Vorzügliches, und dank der ungemein temperamentvollen Führung Pohligs war namentlich die rhythmische Schärfe und Ausdruckskraft der plastischen Musik auch im Gesang herausgearbeitet. Dass das Orchester allen Anforderungen genügte und der Zusammenklang ein ideal schöner war, braucht kaum gesagt zu werden. Wenn irgendwo, so muss sich in Stuttgart die Oper Wolfs vermöge ihres einleuchtenden musikalischen Wertes auf dem Spielplan erhalten, sobald die Intendanz dafür eintritt. Hofrat Harlacher leitete die Inszenierung mit anerkennenswertem Geschick. Die Aufnahme von seiten des Publikums war die denkbar herzlichste. Dr. K. Grunsky.

WEIMAR: Kaleidoskopartig zogen im bunten Wechselspiel die den verschiedensten Richtungen angehörigen Werke in der schönen Zeit der erwachenden Natur vorüber. Wagners „Tristan und Isolde" sowie der an vier aufeinanderfolgenden Sonntagen ohne Strich unter der routinierten Leitung Krzyranowski's gegebene „Ring des Nibelungen"

bedeutete darin die Hauptmomente. Zwischen diese Meisterwerke waren als Prä-, Inter- und Postludien das lustige Trifolium „Flotte Bursche", „Die Verlobung bei der Laterne" und „Die Puppenfee" sowie die „Regimentstochter", der „Buddha" und „Das Glöckchen des Eremiten" gestellt. Chacun à son goût! Als Gäste hatten wir Frl. Reinl aus Berlin (Isolde, Fricka und Brünnhilde in der Walküre) und Herrn Kietzmann vom Hoftheater in Kassel als Sylvain im „Glöckchen des Eremiten". Der Rest der Saison soll uns noch Goethes „Faust" mit der charakteristischen Musik Lassens sowie den „Cid" von Cornelius bringen. Carl Rorich.

WÜRZBURG: Der Saisonschluss brachte uns noch „Rheingold" und damit zum erstenmale sämtliche Ringdramen in einer Saison. Interesse erregten im Laufe der Spielzeit namentlich zwei neue Opern fränkischer Komponisten, Meyer-Olberslebens „Haubenkrieg" und Kistlers „Röslein im Hag", beide dem heitern Fach zugehörig und beide voll hübscher Momente und geistreicher Instrumentaleffekte, beide leider aber auch auf schwächlichem Text aufgebaut und darum schwerlich von anhaltendem Erfolg. Der spiritus movens unserer Oper, Kapellmeister Pinner, verlässt mit Saisonschluss seinen langjährigen Wirkungskreis. Dr. Kittel.

ZÜRICH: Noch flutet die Erinnerung an die Gastspielserie Welti-Herzog durch alle Kreise der Bevölkerung und so gross war der patriotische Enthusiasmus, dass die Presse kaum wagen durfte, von dem beginnenden Defizit in dem gewaltigen Stimmfond oder von Zweifeln an der Zweckmässigkeit ihres Überganges in das hochtragische Fach zu reden. Wahrhaft bedeutend war sie als Katharina in der „Widerspenstigen". Und doch füllte sich das Haus unmittelbar nachher wieder zu dem Humbug der Duncan, der in tiefer Ehrfurcht genossen und bejubelt wurde. Die Dürftigkeit des Repertoires wird jetzt einigermassen balanziert durch einen Wagner-Zyklus am Saisonschluss, für den hohe Erwartungen berechtigt sind. Um so kläglicher sieht es aus mit der Anwartschaft auf nächste Saison. Alles Gute zieht ab und von dem Ersatz reicht der Grossteil nicht an die Bisherigen heran. Höhere städtische Subvention, heisst die Parole, oder Verfall der Oper! W. Niedermann.

KONZERT

AGRAM: Die letzte diesjährige Kammermusiksoiree beschloss in überaus würdiger Weise ein Klavierabend Ernsts v. Dohnányi. Die geistvolle Interpretation der 32 Variationen, der d-moll Sonate op. 31 von Beethoven, der a-moll Sonate op. 42 von Schubert, sowie der Phantasie-Fuge über das Thema B-a-c-h, Consolation Des-dur und der Rhapsodie espagnol von Liszt stellten den hervorragenden Künstler in die allererste Reihe der lebenden Pianisten. Ernst Schulz.

BARMEN: Im Mittelpunkt des 81. und 82. Stadthallen-Konzerts des Allgemeinen Konzertverein-Volkschors standen die einzigartigen Darbietungen von Edouard Risler. Umrahmt waren die solistischen Spenden von Schumanns Es-dur Symphonie und Lachners zweiter Orchestersuite. Das 5. Abonnements-Konzert der Konzertgesellschaft brachte unter Stronck die Faustsymphonie von Liszt, sowie das Parzenlied von Brahms. Von den Solisten zeichneten sich die Pianistin Szalit und der Tenorist Doulong aus. In jeder Beziehung vollendet brachte unter Hopfes Leitung der Allgemeine Konzerverein-Volkschor in seinem 83. und 84. Stadthallen-Konzert Schumanns „Paradies und Peri" zur Wiedergabe. Die Barmer Konzert-Gesellschaft führte in ihrem 6. Konkordia-Konzert unter Stroncks Direktion Verdi's Requiem in trefflicher Weise auf. Heinr. Hanselmann.

BERLIN: Der Madrigalchor des Kopenhagener Cäcilien-Vereins hat zwei Konzerte, das erste vor geladenem Publikum, das zweite vor ausverkauftem Hause gegeben. Der Dirigent Dr. Rung hat seinen aus etwa 50 Damen und Herren bestehenden




Verein aufs beste geschult, so dass dieser a cappella-Gesang auch die höchsten Anforderungen hinsichtlich der Reinheit der Intonation, der rhythmischen Präzision, der Klarheit der Aussprache voll befriedigt; vortrefflich abgewogen ist das Klangverhältnis der Stimmen gegeneinander, besonders reizvoll fand ich die Feinheit der dynamischen Schattierungen. Auf einige Meisterstücke altitalienischer Schule von Palestrina und Anerio folgte eine längere Reihe mehrstimmig gesetzter Volkslieder in dänischer Mundart, die wunderbar weich in der musikalischen Einkleidung klangen. Einige Stücke für Frauen- und Männerstimme brachten in das Programm eine angenehme Abwechselung. Mit dem Berliner Publikum, das sich die Hälfte des Programms doppelt vorsingen liess, werden die dänischen Gäste gewiss zufrieden gewesen sein und wir werden die dänische Sängerschar in bester Erinnerung behalten. — Ein paar Liederabende, obwohl Anfängerinnen auf dem Konzertpodium standen, hoben sich vorteilhaft gegen frühere dilettantische Schaustellungen ab. Ina Madsen, eine skandinavische Sopranistin, zeigte entschiedenes Vortragstalent und auch Anfänge zu feinerer Schulung; nur die Aussprache erschien zu verschwommen. Aus dem Programm, das viele nordische Komponistennamen brachte, sei ein im flotten Zeitmass dahineilendes Stück „Zickeltanz" mit charakteristischer Klavierbegleitung von Grieg als höchst interessant hervorgehoben. Elisabeth Schumann hinterliess einen durchaus sympathischen Eindruck mit ihrem weichen, ausdrucksfähigen Organ und ihrer natürlichen Empfindung; schon dass sie ihr Programm nicht schablonenhaft, sondern selbständig mit Liedern von Beethoven, selteneren Gesängen von Schumann, Hugo Bruckler und Hugo Wolf ausgefüllt hatte, nahm für die Sängerin ein, von der später noch mehr zu sagen sein wird. Raimund von Zur-Mühlen gab einen populären Liederabend. Seltsam las sich auf dem Programm eine Gruppe „Wasserlieder" von Schubert, ganz willkürlich zusammengesuchte Stücke aus verschiedenen Werken. Wir werden also nach dieser Analogie bald auch Feuerlieder, blaue oder grüne Lieder zu hören bekommen, denn es wird doch leicht sein, Gedichte zu finden, in denen diese Farben erwähnt sind. Reizend würde sich eine Gruppe Storchenlieder ausnehmen. Das Organ des Sängers klang recht ramponiert, die Mittellage fast tonlos. Der Vortrag wird immer affektierter. Dass ihm einiges, z. B. „Auf dem Wasser zu singen" wundervoll gelang in der künstlerischen Gestaltung, muss aber doch gesagt werden, auch dass Coenraad van Boos meisterhaft begleitet hat.

E. E. Taubert.

Schon liegt die Musiksaison in den letzten Zügen, da gibt es noch ein grosses Ereignis: die enthusiastische Aufnahme des hier bisher kaum dem Namen nach bekannten Pariser Streichquartetts der Herren Hayot, Touche, Denayer und Salmon. Und dabei spielten diese jungen Künstler je zwei Quartette von Mozart (C- und G-dur) und Beethoven (e- und f-moll), sowie Brahms a-moll und Schumann A-dur! Es unterliegt keinem Zweifel, dass eine Vereinigung, die so stilgerecht unsere Klassiker interpretiert, dass auch fanatischen Anhängern unseres Joachim-Quartetts jeder Wunsch erfüllt schien, damit in die Reihe der erstklassigen Quartettvereinigungen eingetreten ist. Der erste Geiger steht vielleicht nicht ganz auf derselben hohen Stufe wie Schörg, der Führer der Brüsseler; die Vertreter der Mittelstimmen sind ausgezeichnet, nicht minder der Violoncellist, der einen markigen und urgesunden Ton aus seinem Instrument zieht. Die Klangschönheit des Ensemble ist herrlich, in dem von einem Geist beseelten Zusammenspiel stört kein unmotiviertes Heraustreten eines Einzelnen, es ist alles wie aus einem Guss; höchstens wäre noch ein deutlicherer Unterschied zwischen p und pp zu wünschen. Diese Pariser Künstler haben sich mit ihren beiden Konzerten so vorteilhaft eingeführt, dass sie bei einem Wiederkommen sicherlich nicht bloss wieder einen künstlerischen Erfolg haben werden. — Den einzigen Kammermusikabend mit Bläsern veranstaltete in dieser Saison

Ernst Ferrier, der als Ensemblespieler weit mehr denn als Solist leistet; besondern Dank verdient er für die Vorführung des annehmbaren, idyllischen Trios op. 188 von Reinecke für Klavier, Oboe und Horn, in dem er von den Herren Flemming und Hugo Rüdel aufs beste unterstützt wurde. — Als tüchtige, vornehmlich in technischer Hinsicht glänzende Geigerin brachte sich Elvira Schmuckler in Erinnerung; sie wurde von Gina Goetz mit ansprechenden Gesangsvorträgen unterstützt. — Der junge Maximilian Pilzer hat das Zeug und zeigte sich auf dem besten Wege, um in die ersten Reihen unserer Geiger aufzurücken. — Endlich liess sich Willy Burmester (von Coenraad V. Bos vortrefflich auf dem Klavier unterstützt) mit einem durchaus klassischen Programm hören und bewies wieder einmal, dass er unstreitig der König der deutschen Geiger in jeder Hinsicht ist, womit freilich nicht gesagt sein soll, dass die neuen Nuancen seiner Interpretation der Bachschen Ciaconna mir gefallen haben.

Dr. Wilh. Altmann.

Im letzten Konzert der Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam begegnete eine Uraufführung lebhaftem Interesse: „Das trunkne Lied" von Oskar Fried. Es handelt sich um Zarathustra's Lied von Mitternacht, Tag, Weh, Lust und Ewigkeit. Gleich Richard Strauss, der das eminent dichterische Moment in Nietzsches philosophischem Individualismus richtig erkannte und seinen musikalischen Zwecken dienstbar zu machen wusste, fühlte auch Fried sich offenbar von der rhapsodischen, und damit musikalischem Nachempfinden so glücklich entgegenkommenden Form einer Nietzscheschen philosophischen Gedankenfolge angezogen. Hier wie dort kann es sich lediglich um poetische Anregung handeln, nicht etwa um unmittelbare musikalische Ausdeutung oder gar Wiedergabe eines philosophischen Systems. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet stellt sich das Chorwerk Frieds als eine immerhin bedeutsame, wenn auch sehr ungleichartige Talentprobe dar. Freilich mehr nach der technischen Seite hin. Der Komponist besitzt ein unleugbares formelles Geschick, was sich besonders in der Behandlung des Chors dokumentiert, sein Orchestersatz ist gewandt, die Harmonik zeugt stellenweise von keckem jugendlichen Zupacken. Fast durchweg ist die kunstvolle, etwas komplizierte Arbeit anzuerkennen. Die eigentliche Erfindung allerdings ist wenig bedeutend. Frieds Komposition ist eben wie gesagt mehr ein Werk verstandesmässiger Reflexion als schöpferischer Eigenart. Fried ist vor allem Techniker, nur Techniker, was in unseren Tagen ja an und für sich durchaus keinen Vorwurf bedeutet. Weitaus am besten sind die ersten drei Abschnitte, denen gegenüber die grössere Hälfte, mit Ausnahme einiger Stellen, wie z. B. des Chorsatzes „Die Welt ist tief", mit ihrer ermüdenden Weitschweifigkeit und schwächlichen Erfindung erheblich abfällt. Der Kanon bei den Worten „Du Weinstock" ist in einem trunknen Lied von ziemlich ernüchternder Wirkung, direkt unerfreulich ist der vierte Abschnitt „Es trägt mich dahin", ein mit sicherer Hand auf krasse Kontrastwirkungen und rein äusserlichen Effekt berechnetes Stück. Das Werk, das an die Ausführenden (das verstärkte philharmonische Orchester, der verstärkte Berliner Lehrerinnen-Gesangverein, eine Abteilung der Berliner Liedertafel und die Solisten Emmy Destinn, Luise Geller-Wolter und Paul Knüpfer) immense Anforderungen stellt, wurde ausgezeichnet zur Wiedergabe gebracht und von Dr. Carl Muck mit kühl überlegener Ruhe durch alle Klippen hindurchgesteuert. Die Neuheit erfreute sich starken, etwas ostentativen Beifalls. Den Beginn des Abends bildete Wagners „Faust-Ouvertüre", sowie Vorspiel und Schluss aus „Tristan". Es wäre vielleicht nicht unangebracht, wenn die Wagner-Vereine endlich einmal mit gutem Beispiel vorangingen und wenigstens bei ihren eigenen Veranstaltungen die direkt stilwidrigen, heuzutage wirklich überflüssigen, konzertmässigen Aufführungen von Bruchstücken aus des Meisters Musikdramen aus ihren Programmen eliminieren wollten.

Willy Renz.

BIELEFELD: Die zweite Hälfte der Saison bescherte uns das „Böhmische Streichquartett" (Haydn B-dur, Dvořák op. 96 F-dur und Beethovens Harfenquartett). — Die Kaunsche Symphonie op. 22 „An mein Vaterland" lässt zwar den guten, aber von Wagner noch zu abhängigen Musiker erkennen. Dagegen zündete Alexander Ritters Ouvertüre „Der faule Hans". Lotte Kaufmann bewies mit dem Vortrag von Chopin's f-moll Konzert in einer geschickten Bearbeitung von Richard Burmeister ihre künstlerische Reife. Mit Brahmsschen Motetten und zwei geistlichen Liedern von Hugo Wolf brachte der Musikverein (Lamping) ausgefeilte Chorleistungen und eine virtuose Interpretation der Regerschen Phantasie über „Ein' feste Burg". Eine interessante Zusammenstellung von Karnevalkompositionen gab Traugott Ochs mit Werken von Dvořák, Berlioz, Svendsen und Liszt. Im fünften philharmonischen Konzert wurde besonders bemerkt die Hugo Wolfsche „Italienische Serenade" und die Ouvertüre zum „Barbier" von Cornelius. In einem Klavierabend war es d'Albert, der uns unvergleichliche Genüsse, besonders mit der Lisztschen h-moll Sonate bot. Am 9. März erreichte unsere Saison in einem Konzert, in dem uns Max Schillings neben seinem „Hexenlied" (Ernst von Possart), das Vorspiel zum zweiten Akt aus „Ingwelde" und den symphonischen Prolog zu „König Ödipus" vorführte ihren Höhepunkt. Mit der „Eroica" unter Traugott Ochs schloss das noch lange in uns nachklingende Konzert. Weitere Konzerte unter Ochs brachten uns: Tschaikowsky's „Pathétique", Liszts Bergsymphonie und Goldmarks „Sakuntala". Josef Frischen aus Hannover brachte hier seine „Herbstnacht" und sein „Rheinisches Scherzo" zu Gehör. — Im ganzen hat unser Orchester 31 Symphoniekonzerte in dieser Saison hier und in den Nachbarstädten absolviert. C. D.

BRAUNSCHWEIG: Im letzten Abonnementskonzert der Hofkapelle ergeigte sich der Pariser Konzertmeister Oliveira mit dem Konzert von Lalo einen grossen Erfolg. Direktor Settekorn erbrachte mit „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann und der „Ersten Walpurgisnacht" von Mendelssohn den Beweis, dass seine Akademie für Kunstgesang etwas Tüchtiges leistet. Gegenwärtig wird der grösste Saal umgebaut, so dass nächsten Herbst Oper und Konzert in neue prächtige Räume einziehen wird. Ernst Stier.

BREMEN: Die Philharmonie brachte am 22. März als zwölftes und letztes Orchester-Konzert dieses Winters einen Beethoven-Abend und gemäss einer durch Panzner eingeführten Gepflogenheit als Schlussnummer eine prächtige Aufführung der „Neunten" mit den Solisten Fräulein Berard, Frau Dr. Stern und den Herren Hess und Denys. Herr Hess sang ausserdem den Liederkreis „An die ferne Geliebte" mit packendem Ausdruck und grossem Erfolg, wenn auch in der Tongebung nicht ohne störende auf die Forzierung des Tones abzielende Mängel. — Das übliche Karfreitags-Konzert im Dom erfreute durch eine herrliche Wiedergabe des „Deutschen Requiem" mit Frau Seyff-Katzmayr und Herrn Sistermans. Die das Programm vervollständigenden Solonummern von Johann Sebastian einschliesslich der von Musikdirektor Nössler meisterhaft gespielten G-dur Phantasie wollten zu der einheitlichen Grösse des Brahmsschen Werkes nicht recht passen. Man sollte es doch ruhig für sich lassen. Es ist mächtig genug dazu. — Ein eigenartiger Besuch war das im Künstlerverein veranstaltete Konzert der Berliner Vereinigung für Kammermusik, die mit dem hübschen B-dur Sextett von Thuille und noch mehr mit Beethovens Es-dur Quintett reichen Beifall erntete. Besonders lebhafte Anerkennung verdiente und fand Herr Vianna da Motta, der als Extragabe Bach-Busoni's Orgeltoccata beisteuerte, ein Pianist, wie man ihn gerne hört.
Prof. Kissling.

BRÜSSEL: Fritz Steinbach leitete das vierte Konzert Ysaye und hinterliess mit der durchgeistigten Wiedergabe von Brahms' Vierter, der Leonoren-Ouvertüre No. 2, der Balletmusik aus „Idomeneo" und „Rosamunde", sowie der Tannhäuser-Ouvertüre einen

bedeutenden Eindruck. Frau Mysz-Gmeiner versetzte mit ihrem herrlichen Gesang das Publikum in die hellste Begeisterung. Mark Hamburg gab ein weiteres Piano-Recital, das ihm wieder enthusiastischen Beifall eintrug. Als äusserst sympathischer Künstler führte sich J. Hofmann im vierten „Konzert populair" ein. Er spielte das d-moll Konzert von Rubinstein und Stücke von Chopin. Das Orchester unter Dupuis spielte eine unbedeutende Phantasie-Symphonie von Rasse und die grosse C-dur Symphonie von P. Dukas. Trotz allen instrumentalen Glanzes ist sie ziemlich nichtssagend. Am besten gefiel der sehr geschickt gearbeitete erste Satz. Das Konzert schloss mit Chabrier's Ouvertüre zu „Gwendoline". Im Konservatorium gab es eine vortreffliche Aufführung von Bachs h-moll Messe. Der „Cercle artistique" war eine Woche hindurch in Feststimmung: das Joachim-Quartett spielte an fünf Abenden sämtliche Beethovensche Quartette. Der greise Josef Wieniawski setzte in seinem Recital wieder in Erstaunen durch sein jugendfrisches glänzendes Spiel. Betreffs seines immer neuen Programms kann er allen Jüngeren als Muster dienen. Felix Welcker.

BUDAPEST: Die Konzertsaison ist endlich geschlossen. Die Nachzügler riskieren es, vor leeren Bänken zu spielen oder zu singen. Das Erfreulichste danken wir auch diesmal den Philharmonikern, die heuer eine ganze lange Reihe von Novitäten gebracht hatten. So in den letzten Konzerten eine entzückend geistvolle Märchensuite von Victor von Herzfeld „Es war einmal", Bruckners hier noch nicht gehörte romantische Symphonie, eine „Finnische Rhapsodie" von Cajanus, eine „Schottische" von Mackenzie, endlich das grossartige, an Schumann und Brahms zugleich gemahnende weltliche Requiem von Hans Koessler „Silvesterglocken". Zwischendurch sangen Lerche und Nachtigall: Therese Behr, Tilly Koenen, Camilla Landi, Selma Kurz — sämtlich mit grossem Erfolg. Sehr anziehend gestaltete sich ein Kompositionskonzert der Landesmusikakademie. In den Zöglingen Béla Bartók, Emerich Kálmán, Josef Lavotta lernte man junge Parnassstürmer kennen, die das Zeug haben, sich kraftvoll durchzusetzen. Unserem Musikschaffen täte „frische Nahrung, neues Blut" dringend not. Dr. Béla Diósy.

CELLE: Vier Symphonie- und elf populäre Konzerte veranstaltete in diesem Wintersemester die Kapelle des 2. Hannov. Inf.-Regts. No. 77 unter Leitung ihres Kapellmeisters Fr. Reichert. Folgende Symphonieen wurden geboten: Haydn No. 4 D-dur, Mozart Es-dur, Beethoven eroica, ferner No. 4 B-dur und No. 8 F-dur, Schubert h-moll, Brahms No. 4 e-moll, Sinding d-moll und die pathetische Symphonie von Tschaikowsky. Als bemerkenswerteste Ouverturen und Vorspiele kamen zur Aufführung: Beethoven (Egmont und Leonore No. 3), Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Tristan und Isolde [mit Liebestod], eine Faustouverture), Gade (Nachklänge von Ossian), Berlioz (König Lear, Benvenuto Cellini, Carnaval romain), Goldmark (Sakuntala, Im Frühling), Holstein (Frau Aventiure), Kramm (Johannes), d'Albert (Die Abreise, Der Improvisator), Schillings (König Ödipus). Von symphonischen Dichtungen, Suiten und ähnlichen Werken seien erwähnt: Saint-Saëns (Totentanz), Liszt (Les Préludes), Bizet (L'Arlesienne), Grieg (Peer Gynt I, II), Wagner (Siegfried-Idyll), Mozart (Nachtmusik), Volkmann (Serenade d-moll), Berlioz (Drei Sätze aus „Faust's Verdammung"), Tschaikowsky (Capriccio italien) u. a. Das bedeutendste Ereignis in unserm Musikleben war die Aufführung des „Fidelio". Am 22. April findet unter Reicherts Leitung eine Aufführung des Deutschen Requiem von Brahms durch den hiesigen Oratorienverein statt. A. Z.

CHEMNITZ: Ein würdiger Ausklang schloss unsere Konzertsaison: das Karfreitagkonzert in der Jakobikirche liess unter Franz Mayerhoffs imponierender Führung durch den Musikverein und die Chorsänger der Kirche, unterstützt durch ein vortreffliches Solistenquartett (Cäcilie Rüsche-Endorf, Manja Freytag, Leo Gollanin und Albert Berger) Händels „Messias" in blendendem Glanze erstehen. In der Nikolaikirche (Emil

Winkler) fand die für uns erstmalige Aufführung von Ludwig Spohrs „Des Heilands letzte Stunden“ mit gutem Gelingen statt und auf solistischem Gebiet dokumentierte Bertrand Roth von neuem seine Meisterschaft in nobler Auffassung, kunstdienlicher brillanter Technik und enormem Gedächtnis an einem inhaltschweren Klavierabend.

Oskar Hoffmann.

DARMSTADT: Das musikalische Ereignis der letzten Wochen war ein von dem Richard Wagner-Verein veranstalteter Max Schillings-Abend, der dem persönlich mitwirkenden Komponisten grosse Ehren brachte. Das Programm bildeten Lieder für Bariton, die Georg Dressler mit starker künstlerischer Intelligenz vortrug, das Vorspiel zum 2. Akt von „Ingwelde“, der symphonische Prolog zu „König Ödipus“ und die erste hiesige Aufführung des „Hexenliedes“, das in Ernsts von Possart Meisterinterpretation auch hier einen tiefen Eindruck erzielte. Mehrere interessante Neuheiten vermittelte uns auch der Konzertverein: die Männerchöre „Ergebung“ und „das Gewitter“ von unsern einheimischen Tonsetzern Arnold Mendelssohn und Richard Senff, sowie die durch ihre markige Plastik ungemein fesselnden Chöre aus Hermann Wettes „Witukind“ von August von Othegraven, von dem wir in der Passionsaufführung des Johanneskirchenchors auch seinen ganz in „Parsifal“-Harmonieen getauchten „Abend auf Golgatha“ (Gedicht von Gottfried Keller) erstmalig hörten. Die Kammermusik war wieder an nicht weniger wie drei Abenden vertreten: durch das Darmstädter Streichquartett, die in den letzten Wochen neugegründete „Kammermusikvereinigung“ der Herren de Haan, Havemann, Walter, Oelsner und Andrä und endlich das Stuttgarter Steindel Quartett, das der Wagnerverein hier einführte. Die verblüffend talentvollen Leistungen der drei Wunderknaben erregten auch bei unserm ziemlich spröden Publikum förmliche Sensation. Solistisch traten mit schönem Erfolg auf die Pianisten Kapellmeister Rehbock, Hans Haym und Klara Forbach von hier, sowie Hedwig Kirsch von Berlin, die begabte Geigerin Irene von Brennerberg, der Cellist Weyers von der hiesigen Hofkapelle und die Meistersänger Felix von Kraus und Ludwig Hess. Eine stilvolle und grosszügige Aufführung der „Matthäus-Passion“ bot am Karfreitag die Musikvereinigung, von dem ausgezeichneten Solistenquintett: Alida Oldenboom, Martha Stapelfeldt, Nicola Doerter, Gerard Zalsman und Joseph Gareis aufs beste unterstützt.

H. Sonne.

DRESDEN: Mit dem Palmsonntagskonzert, das vollständig Beethoven gewidmet war, fand die Konzertsaison ihren offiziellen Abschluss. Der erste Teil brachte u. a. ein sehr selten gehörtes Werk des Meisters, das Tripelkonzert op. 56 für Klavier, Violoncello und Orchester. Solisten waren hierbei die Herren Egon Petri, Henri Petri und Georg Wille. Den zweiten Teil füllte wie üblich die „Neunte“ unter Hofkapellmeister Hagens Leitung aus. Von weiteren musikalischen Veranstaltungen seien eine Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“ in der Lutherkirche unter Kantor Römhild erwähnt, ferner ein Klavierabend von Eugen d'Albert sowie ein vom musikpädagogischen Verein veranstalteter historischer Klavierabend von Richard Buchmayer, der den Hörern eine lange Reihe von Kompositionen vorbachischer Meister vorführte und für ihr Wirken Interesse zu erwecken wusste. Das Bedeutsame an diesem Konzert war, dass es jedem Hörer deutlich zum Bewusstsein kommen musste, wie alle diese alten Komponisten (selbst der bedeutendste von ihnen, Mathias Weckmann) doch nur Wegebereiter Bachs sind und wie dieser eine doppelte Stellung in der Musikgeschichte einnimmt, einmal als der Abschluss einer auf formalistischer Grundlage beruhenden Periode und andrerseits als der Begründer der neuen Musik, deren Wesen in der seelischen Belebung der Formen beruht. — Einen Überblick über sein eigenes Schaffen gab der hier lebende Komponist Alphonse Maurice mit einem Konzert, dem Frau Knüpfer-Egli und Heinrich

Bruns ihre solistische Mitwirkung liehen. Der Komponist verrät in seinen Liedern und Duetten zwar keine ausgesprochene Eigenart oder Tiefe, aber doch ein in engen Grenzen schätzenswertes Talent. F. A. Geissler.

ESSEN: In unserm Musikleben ist es in der letzten Zeit lebendig geworden, sehr zum Nutzen des modernen Schaffens, dem jetzt wiederholt mustergültige Interpretationen zu teil wurden. So neulich, als Schillings in einer Matinee zum Besten des Städtischen Orchesters das Vorspiel zum dritten Akt des „Pfeifertag" und, mit Possart zusammen, das „Hexenlied" vorführte. Und dann in dem grössten künstlerischen Ereignis nicht nur dieses Winters, sondern langer Jahre: dem Konzert, das die „Musikalische Gesellschaft" für Hans Pfitzner bereitete. Solcher Begeisterungsstürme wie an diesem Abend hätte man unser sehr kühles Konzertpublikum gar nicht für fähig gehalten. Sie waren aber um so wertvoller, als sie einem mit Unrecht zurückgesetzten Schaffenden galten, für den einzutreten, auf den erneut hinzuweisen die „Musikalische Gesellschaft" als selbstverständliche Pflicht eines Instituts ansah, das der Kunst zu dienen berufen ist. — Pfitzners Ballade „Heinzelmännchen" für Bass und Orchester gelangte zur Uraufführung. Sie steckt so voll Humor und höchstem technischen Können, ist so dankbar, dass sie die vergnügteste und dankbarste Stimmung hervorrief. Die Tonmalerei ist hier bis zur äussersten Grenze ausgebildet, aber so urkomisch, namentlich bei der Schneiderszene, dass die Ballade wohl bald die Runde durch die Konzertsäle machen wird. In Emil Stammer hatte die Basspartie einen ganz hervorragenden Vertreter gefunden. Eine ausserordentlich tiefe Wirkung übte der Trauermarsch aus der „Rose vom Liebesgarten" aus, ein Stück von herrlicher Melodik, wunderbarer Harmonisation und Instrumentation und prächtigem Aufbau. Hier lernte man den zur vollen Selbständigkeit herangereiften Tondichter kennen, nachdem man ihn zuvor in seiner Entwicklung hatte beobachten dürfen. Das erste Vorspiel aus der Musik zum „Fest auf Solhaug", Dietrichs Erzählung aus dem Musikdrama „Der arme Heinrich" und schliesslich die Ballade für Bariton und Orchester „Herr Oluf" zogen als grössere Schöpfungen der Jugendjahre vorüber, sämtlich zündend und den erneuten Beweis liefernd, welch gewaltiges Talent man hier jahrelang hat brachliegen lassen. Hermann Gausche war der treffliche Interpret von Dietrichs Erzählung und der Olufballade. Wie sehr Pfitzner als Lyriker zu schätzen ist, zeigte eine Reihe von Liedern, denen sich Frau Knüpfer-Egli und Herr Stammer mit zum Teil rauschendem Erfolg widmeten. Der ganze Verlauf des Abends aber gab Zeugnis von einer ausserordentlichen Erfindungskraft, einer vielseitigen Gestaltungsgabe und einem eminenten Vermögen, den Geist der verschiedenen Dichter wiederzuspiegeln. Dazu eine durchaus individuelle Orchestersprache und Harmonik, sowie grosses Formtalent. Mag man im einzelnen mit dem Komponisten einverstanden sein oder nicht, ihn für einen Geist halten, dem die Zukunft ganz gehört oder ihn nicht so hoch bewerten, das eine steht fest, dass wir es hier mit einem unserer reichstbegabten Künstler zu tun haben, an dem man nicht gleichgültig vorübergehen darf, mit dem man sich vielmehr auseinandersetzen muss.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: An seinem alten, schönen Brauch, den Karfreitag mit der Aufführung der Bachschen Matthäuspassion zu begehen, hielt der Cäcilienverein auch diesmal fest. Bei der stilvollen, erbaulichen Wiedergabe, die Prof. A. Grüters meisterlich leitete, griffen diesmal die Herren Litzinger als Evangelist und Agnes Leydhecker als Altsolistin besonders wirksam ein; der Bariton des Herrn A. van Eweyk wurde für den Christus nicht als recht zulänglich erfunden. Seit diesem Abend ist grosse Ruhe im hiesigen Konzertwesen eingetreten; eine kleine Nachsaison hat bis zur Stunde noch nicht begonnen. Hans Pfeilschmidt.

GENF: Die Solisten des siebenten Abonnementskonzerts waren Valerio Franchetti (Lalo's Violinkonzert F-dur) und Frau Vautier-Rutty (Gesänge und Lieder von d'Indy, Marty, Dubois, A. Catherine). Im achten und neunten Abonnementskonzert kamen u. a. zur Aufführung: Hans Huber (Ouvertüre zur Oper „Der Simplicius"), J. Lauber (dramatische Szene für Sopran und Orchester), Willy Rehberg (Motette für gemischten Chor), W. Pahnke (Phantasie Pastorale), Jaquez-Dalcroze (Kirmes), Bruckner (vierte Symphonie), Dvořák (Violoncellkonzert), Smetana (Moldau). Als Solisten wirkten hierbei erfolgreich Frl. Martin de Larouvière und Julius Klengel mit. Das Programm des zehnten (letzten) Abonnementskonzerts brachte Brahms (zweite Symphonie), R. Strauss (Gesang der Apollopriesterin für Sopran und Orchester, vorgetragen von Frl. A. L'Huillier), Thuille (Romantische Ouvertüre) und das Meistersinger-Vorspiel. Frl. L'Huillier war ausserdem mit Liedern von Strauss, Wolf, Kaskel und Bramann vertreten. — Das achte Marteau-Konzert bestand aus einem Rezital-Vocal (Frauenliebe und -leben, Lieder von Liszt, Strauss und Wolf) von Hermine Bosetti, die stürmisch gefeiert wurde. Einen aussergewöhnlichen künstlerischen Genuss bot das neunte Konzert durch die Mitwirkung der „Böhmen", die in hinreissender Weise drei Werke von Smetana, Suk und Dvořák zum Vortrag brachten, das Dvořáksche Quintett mit Willy Rehberg am Klavier. — Die drei Trio-Abende der Herren J. S. M. Darier (Violine), E. Deczey (Piano) und J. A. Lang (Violoncello) erfreuten sich mit ihrem interessanten Programm verdienten Beifalls. Es kamen Werke von Veracini, Vreuls, Andreä, Senaillé, Szulk, Juon, F. Benda, Pierné und G. Schumann zum Vortrag. — Sehr anregend verlief ein geschmackvoll zusammengestelltes Konzert, das Marcelle Charray (Klavier) und Herr Z. Chéridjian (Bass) gemeinschaftlich veranstalteten. Prof. H. Kling.

HALLE a. S.: Mit bekanntem grossen Erfolg konzertierte hier Edouard Risler und Raimund von Zur Mühlen. Frau Metzger-Froitzheim gab einen Liederabend, der ihr endlose Beifallsstürme einbrachte. Unser einheimischer Pianist Karl Klauert spielte in einem eigenen Konzert das C-dur Klavierkonzert von Karl Reinecke mit gutem Gelingen. Télémaque Lambrino veranstaltete einen Klavierabend mit ansehnlichem künstlerischen Erfolg. Martin Frey.

HAMBURG: Arthur Nikisch wirkte mit Erfolg und Ausdauer bei uns für „solistenreine" Konzerte — ein Verdienst, das gerade bei uns, wo das Interesse für die Kunst so sehr vom Interesse für die Künstler erdrückt wird, besonders hoch zu bewerten ist. Seine Popularität kann sich dies Risiko schon gestatten, wie abermals das VII. seiner Abonnements-Konzerte bewies. Das Programm enthielt nur Orchesternummern und trotzdem war der Saal ausverkauft, die Stimmung gehoben wie an einem Festabend. — ulius Laube machte mit seinen populären Konzerten an einem der nächsten Abende Schluss für diesen Winter. Die Philharmonie suchte weiter nach Gastdirigenten für den kommenden Winter. Dass das Gute so nah liegt — man braucht nur die Namen Brecher und Gille zu nennen — daran scheint man nicht zu denken. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das letzte Abonnementskonzert unseres königlichen Orchesters (Kapellm. Doebber) brachte unter Mitwirkung des trefflichen Geigers Marteau, der das Violinkonzert stilvollendet und tonschön spielte, ein herrliches Beethovenprogramm zur Verwirklichung, das in einer technisch wohlgelungenen, aber nicht gerade begeisternden Vorführung der „Neunten" gipfelte. — Das letzte Konzert der Berliner Philharmoniker (Nikisch) bescherte uns in idealvollendeter Wiedergabe ausser der interessanten f-moll Symphonie von Tschaikowsky (Novität) die Tondichtung „Don Juan" von Strauss, Volkmanns Ouvertüre „König Richard III" sowie Tristan-Vorspiel und Tannhäuser-Ouvertüre. — Eine im chorischen sowie im solistischen Teil wohlgelungene Aufführung der „Matthäuspassion" durch die „Musikakademie" (Frischen) gab es am Karfreitag. Solisten:

Meta Geyer, Therese Behr, Heinrich Grahl, Josef Loritz und Karl Gillmeister. Begleitung: das königliche Orchester sowie Referent dieses (Orgel). L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Konzertleben der letzten Wochen wurde durch die österliche Zeit nicht unwesentlich beeinflusst. In Kirchenkonzerten wetteiferten der Chor der evangelischen Christuskirche, der u. a. Haydns „Die sieben Worte am Kreuz" unter der vortrefflichen Leitung des Seminarmusiklehrers Baumann stimmungsvoll herausbrachte, und der Chor des Vereins für evangelische Kirchenmusik in der Stadtkirche, der vor allem Bach bevorzugte und mehrere kleinere Werke des Meisters unter seinem Dirigenten Karl Bräuninger würdig vorführte. Das Hoftheater-Orchester im Verein mit einem für diesen Zweck zusammengestellten allgemeinen Chor führte unter Hofkapellmeister Gorters Leitung Bachs Matthäuspassion mit schöner Wirkung auf, nachdem es wenige Tage zuvor im siebenten Abonnementskonzert von Hofkapellmeister Lorentz geführt, in Beethovens zweiter Symphonie sich auch in der weltlichen Kunst ganz vortrefflich hervorgetan. Kammersänger Perron, der in diesem Konzert die Lysiart-Arie aus der „Euryanthe" und „Wotans Abschied" sang, erzielte reichen Erfolg. Dieser war auch dem fünften Künstlerkonzert des Hans Schmidt-Zyklus beschieden, in dem Henri Marteau durch sein wunderbares Geigenspiel die Hörerschaft begeisterte und Amalie Klose von hier als Pianistin sowie die Hofopernsängerin Fichtner-Vohl als Liedersängerin das Publikum auf das Angenehmste erfreuten. Albert Herzog.

KÖLN: Kurz hintereinander, am Palmsonntag und Karfreitag, folgten das 11. und 12. Gürzenich-Konzert. Im ersten gelangte Gustav Mahlers grosse dritte Symphonie unter des Komponisten Leitung zur Aufführung, fand aber nur in den mittleren Sätzen nennenswerten Beifall, da wesentliche Teile des Werkes unverstanden blieben. Eine in Orchester und Chören vortreffliche Wiedergabe der Matthäus-Passion unter Steinbach, mit Messchaert als meisterlichem Christus, Marie Philippi als sehr respektabler Vertreterin der Altpartie, Ludwig Hess als mit wechselnden künstlerischen Chancen singenden Evangelisten vermittelte das Ende der diesmaligen Gürzenich-Saison, die im ganzen befriedigte, ohne ein ausserordentliches Gesamtresultat zu ergeben.
Paul Hiller.

KREFELD: Der Schluss der Saison brachte noch zwei bedeutende Konzerte der Konzertgesellschaft unter Theodor Müller-Reuter. Zu erstem war Eugène Ysaye gewonnen. Er spielte das Violinkonzert op. 61 von Saint-Saëns und die schottische Phantasie von Bruch. Ferner gab es „Zarathustra" von Strauss, Faust-Ouvertüre Wagner und „Moldau" Smetana. Das städtische Orchester war auf 100 Mann verstärkt. Dass Müller-Reuter neben den Modernen auch die Klassik vorzüglich beherrscht, zeigte die bis ins Detail hinein mit feinstem poetisch-musikalischen Empfinden wiedergegebene „Fünfte", die er am zweiten Abend der Missa solemnis vorausschickte. Die Missa-Solisten waren Frl. Geyer und Culp-Berlin, Herr Pinks-Leipzig, Haase-Köln. Die grösste Anerkennung muss dem Chor, der in allen Teilen auf seltener Höhe stand, gezollt werden. Es sei nebenbei bemerkt, dass die Krefelder Musikverhältnisse überhaupt hoch entwickelte sind und durch das junge Konservatorium aufs günstigste weiter beeinflusst werden. Die tiefernste, weihevolle und technisch vorzügliche Missa-Aufführung hinterliess einen tiefgehenden Eindruck und bildete den würdigen Abschluss unserer Konzertsaison. Johs. Kniese.

LEIPZIG: Die stille Woche brachte nicht nur nach altem Brauch eine Karfreitags-Aufführung der Matthäuspassion, sondern drei Tage zuvor auch noch eine Wiedererweckung der vom gleichen Meister geschaffenen Johannes-Passion, die um so lebhafter interessieren und ansprechen musste, als der neue Dirigent des Bach-Vereins, Organist Karl Straube, hierbei mit schönem Gelingen den Versuch machte, auch den instrumen-



talen Teil ganz im Sinn der Bachschen Kunstübung ausführen und die Begleitung der Secco-Rezitative und den Continuo-Part der Arienbegleitungen auf dem Cembalo spielen zu lassen. Letzteres wurde von Dr. Max Seiffert aus Berlin — die bei den Reden Christi und bei den Chören hinzutretende Orgel aber von dem hiesigen Herrn G. M. Fest in vortrefflicher Weise traktiert — und zu dem bestens vorbereiteten Bach-Vereins-Chore und dem tüchtig spielenden Winderstein-Orchester waren als Solisten der die Partie des Evangelisten ganz ausserordentlich schön vortragende Kammersänger Ludwig Hess und die hiesigen Gesangskräfte Frau Buff-Hedinger, Frl. van der Harst, und die Herren Hans Schütz und F. Boos hinzugezogen worden, wobei denn insonderheit Frau Buff-Hedinger mit der sehr stimmklaren Wiedergabe der Sopranarien und Herr Schütz mit dem sonor-warmherzigen Vortrag einiger Rezitative tiefeindringliche Wirkungen erzielten. Die ganze Aufführung, an der nur kleine Unachtsamkeiten des Orchesters und die unserem Gefühl nach allzugeschwinde Temponahme bei den Chorälen bemängelt werden konnte, war vom Geist liebevoller Bachverehrung und Begeisterung durchseelt, und man schied von ihr mit der freudig gewonnenen Zuversicht, dass der Leipziger Bach-Verein unter Leitung von Karl Straube nun wirklich wieder zu führender Stellung im Siegeszug der Bachschen Fachkunst gelangen werde. — Die zum Besten der Witwen und Waisen des Stadtorchesters mit mehr Applomb aber weniger Vertiefung und Stiltreue in Szene gesetzte Aufführung der Matthäus-Passion nahm unter Arthur Nikischs Leitung und unter sehr schätzenswerter solistischer Mitwirkung des seinen klangvollen Christusvortrag allerdings durch stark sentimentales Pathos verzerrenden Dr. Felix von Kraus, des Frl. Helene Staegemann, der Frau von Kraus-Osborne, und der Herren Jacques Urlus und Ernst Schneider so ziemlich den altgewohnten Verlauf. Abgesehen von den grossen Eröffnungs- und Schlusschören des Werkes, die mit voller Energie und Begeisterungskraft vorgetragen wurden, waltete in der ganzen Wiedergabe eine gewisse sentimental-weichliche Stimmung vor, ein tragisches Posieren und eine etwas äusserliche Feierlichkeit. Über ein Konzert, das Hela Valti aus Wiesbaden und Angelo Patricolo aus Italien veranstalteten, sei nur vermerkt, dass die stimmbegabte junge Sängerin zur Zeit noch aller und jeder Konzertreife ermangelt, und dass Herr Patricolo sich mit seinen ziemlich bravourösen Klaviervorträgen mehr an das Temperament als an die künstlerische Intelligenz und den gebildeten Geschmack der Hörenden wendet. **Arthur Smolian.**

LONDON: Dr. Elgar scheint für den Augenblick den musikalischen „Markt" in Grossbritannien zu beherrschen. Ich habe in meinem letzten Bericht über das Elgar-Musikfest gesprochen, das die weiten Räume des Covent Garden Theaters bis auf den letzten Platz an drei Abenden füllte. Am Sonnabend begann Johann Kruses „Festival" in Queens Hall und auch hier übte der „Traum des Gerontius" eine Anziehungskraft, die aus den künstlerischen Qualitäten des Werkes allein schlechterdings nicht erklärt werden darf. Elgar ist eben Mode und der passive Widerstand, den auch der vorurteilsloseste und künstlerisch weitherzigste Engländer gegen die Vorherrschaft der Fremden im Herzen hegt, kann sich eben bei einem solchen Anlasse herauswagen. Diesmal hatte man den Chor, 300 Köpfe stark, aus Sheffield, der grossen Industriezentrale, entboten und alle Welt ist heute darüber einig, dass in bezug auf das Stimmmaterial und die Präzision des Vortrages die Provinz den Londonern ein Muster geliefert hat. Freilich hat der süsseste Trank in der Kunst doch einen bitteren Bodensatz, denn man muss sich wohl oder übel zu dem Bekenntnis zwingen, dass Felix Weingartner, der die Aufführung leitete, an dem Sieg, der hier errungen ward, einen just so grossen Anteil in Anspruch nimmt, wie der Führer, der mit den Truppen die Schlacht gewinnt. Auch die frühere Aufführung in Covent Garden ward bekanntlich von Hanns Richter geleitet. So darf man immerhin auch vom Standpunkt der deutschen Kunst mit der

Rolle, die uns gegönnt ward, wohl zufrieden sein. — Dass der national-britische Gedanke immer breiteren Boden findet, beweist auch ein Vermächtnis, das in diesen Tagen eine kunstliebende Dame der Königl. Academy of Music zugewendet hat und das £ 2000 zur Ausbildung „in England oder Amerika geborener Sänger" votiert. Praktisch versucht man auch diese jetzt hypermoderne Strömung in fast allen Orchesterkörpern zu betätigen, indem man, wo immer dies angeht, an die Stelle selbst altbewährter fremder Instrumentalisten Briten hineinbringt. In bezug auf die Dirigenten wird das noch sehr sauer, denn neben dem einen Henry Wood hat man bisher noch keinen zweiten zu versenden.

A. R.

LUZERN: Die musikalische Wintersaison hat jeweilig in den vier Abonnementskonzerten ihre festen Stützpunkte. Diese Konzerte werden von der im Jahre 1806 gegründeten „Theater- und Musikliebhabergesellschaft der Stadt Luzern" veranstaltet und vom städtischen Musikdirektor geleitet. Gegenwärtig hat der durch mehrere Konkurrenzsiege und seine Chor-Kantate „Musik" bekannt gewordene jüngere Musiker Peter Fassbaender, ein geborener Aachener, dieses Amt inne. Zu diesen Konzerten werden renommierte Gesangs- und Instrumentalsolisten engagiert. Die Orchesterdarbietungen leiden, wie in allen Mittelstädten, an zu spärlicher Besetzung, namentlich des Streichquintetts. Als Solisten traten im abgelaufenen Konzertzyklus auf: die Sängerin Ernestine Schumann-Heink, der Geiger Franz Ondricek, das ausgezeichnete Genfer Streichquartett (Henri Marteau, Eugène Reymondt, Woldemar Pahnke und Adolf Rehberg) und der Basler Cellist E. Braun. Von grössern Orchesterwerken wurden aufgeführt: Beethovens c-moll Symphonie, Haydns Es-dur mit dem Paukenwirbel, letztere in Vertretung Fassbaenders vom zweiten Kapellmeister Alfred Leonhardt dirigiert, das „Fest bei Capulet" aus der „Romeo und Julia"-Symphonie von Berlioz und Wagners „Faust"-Ouvertüre. — Im Januar veranstaltete die Pianistin Fanny Tschanz-Haenni in Luzern im Verein mit dem „Basler Streichquartett" (Kötscher, Wittwer, Schaeffer und Treichler) einen Kammermusikabend und im März die Konzertsängerin Emilie Klein-Achermann in Luzern zusammen mit den Pianistinnen Rosalie Schnyder und Jeanne Blesi, sowie einigen stimmbegabten Musikfreunden, ein Vokalkonzert. — Vom 16. April bis 15. Okt. finden im Kursaal täglich Unterhaltungskonzerte des vortrefflichen Kurhausorchesters statt. Es besteht grösstenteils aus Mitgliedern des Orchesters der Scala in Mailand und wird schon seit mehreren Jahren vom ersten Balletkapellmeister der Scala, Angelo Fumagalli, geleitet. Er dirigiert auch die vom 16. Juli bis 17. Sept. täglich stattfindenden Vorstellungen des italienischen Ballets im Kursaaltheater.

A. Schmid.

MAINZ: Zwei Ereignisse von Bedeutung stachen unter den musikalischen Darbietungen der letzten Wochen besonders hervor. Die Liedertafel gab einen Bach-Cantaten-Abend, den ersten dieser Art, und es ist erfreulich, zu berichten, dass das Publikum auch dieser Gattung von Meisterwerken ein volles Verständnis entgegenbrachte. Zur Aufführung kamen die Kantaten: „Halt im Gedächtnis Jesum Christ", „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", „Bleib bei uns", „O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Der zufriedengestellte Aeolus". Die Basspartieen sang Messchaert und bot damit eine künstlerische Tat, die wohl kaum zu übertreffen ist. Die Wiedergabe der „Kreuzstabkantate", des „Selig sind die Toten", sowie des „Aeolus" werden hier unvergesslich bleiben. — Im vorletzten Symphoniekonzert dirigierte Mahler seine vierte Symphonie ganz wundervoll. Das Werk selbst machte wenig Eindruck, und ich muss auch gestehen, dass mir seine gesuchte Einfachheit unnatürlich vorkam, und in seiner aufgebauschten Länge recht langweilig. Im letzten Symphoniekonzert brachte Steinbach die Brahmssche c-moll Symphonie zu vortrefflicher Ausführung und wiederholte unter allgemeiner Zustimmung Schillings' „Hexenlied". Solist des Abends war Joachim.

Dr. Fritz Volbach.

MÜNCHEN: Die Veranstaltungen des Königl. Hoforchesters fanden am Palmsonntag, wie es seit Jahren der Brauch ist, mit Bachs Matthäuspassion ihren Abschluss. Das Werk erfuhr unter Erdmannsdörfer eine recht frische und gegen früher vor allem stilreinere Wiedergabe. Die Franzsche Bearbeitung des Accompagnements, die diesmal benutzt wurde, ist den hier fast traditionellen Inkonsequenzen in den Recitativ- und Choralbegleitungen jedenfalls vorzuziehen. Das Kaimorchester brachte in seinem zwölften und letzten Abonnementskonzert unter Weingartner mit starkem inneren Erfolg die „Neunte" zur Aufführung. In den geschätzten Volkssymphonieabenden dirigierte Raabe einmal die Pastoralsymphonie und die drei Leonoren-Ouvertüren Beethovens, später im Rahmen eines geistlichen Konzerts Liszts Dantesymphonie; seine Darbietungen fesselten durch energische Linienführung. Von den solistischen Veranstaltungen sind nur zwei zu nennen: ein Liederabend der geistvollen Altistin Harry van der Harst und des munteren Tenors Oskar Nön, sowie der letzte Richard Wagner-Klaviervortrag Fischers, der sich des gewohnten Jubels erfreute. Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER i. W.: Zur 100jährigen Geburtstagsfeier von Hektor Berlioz führte der Musikverein zum erstenmal die Harold-Symphonie auf. Die Bratschenpartie spielte Hermann Ritter auf seiner Viola alta, die sich gerade für diesen Zweck besonders gut eignete, weil der Ton ungemein voll und rund ist. Die Einheit zwischen Orchester und Solist war nicht befriedigend. Im gleichen Konzert gedachte man mit dem Trauermarsch aus der Symphonie von J. O. Grimm des damals eben verstorbenen Meisters, dem später noch eine besondere Feier gewidmet war. Neben dem Schlusschor aus der Bachschen Matthäuspassion enthielt das Programm die Suite für Streichorchester op. 10 und die Hymne „An die Musik" für Soli, Chor und Orchester von Grimm. Die Münstersche Liedertafel, deren Ehrendirigent Grimm zuletzt gewesen, nachdem er aus Gesundheitsrücksichten die Direktion niedergelegt hatte, liess es sich an diesem Abend nicht nehmen, das Programm durch einige Liedervorträge zu bereichern. Die weiteren Konzerte des Musikvereins brachten eine Wiederholung von „Tod und Verklärung", diesmal aber weniger gut vorbereitet wie vor zwei Jahren. In günstigerem Lichte präsentierte sich Anton Bruckners vierte Symphonie, während man sich mit der Auffassung der Tannhäuser-Ouvertüre nicht einverstanden erklären konnte. Mit der wohlgelungenen Aufführung des deutschen Requiems von Brahms, in dem Frau Seiff-Katzmayr und Herr Sistermans als Solisten mitwirkten, beschloss der Musikverein die Reihe seiner diesjährigen Konzerte. Frau Dessoir-Triepel machte unser Publikum mit Liedern von Max Reger bekannt, die zum Teil sehr beifällig aufgenommen wurden. In dem Violinkonzert von Brahms hatte Frl. Wietrowetz ihre Kräfte beinah überschätzt, wenigstens konnten wir uns des Eindrucks nicht erwehren, dass sie die Grenze ihrer technischen Fähigkeiten streifte. Alle vorausgegangenen solistischen Darbietungen wurden durch den Vortrag des Klavierkonzerts in G-dur von Beethoven in Schatten gestellt, denn wieviel künstlerisch Reifes auch zuvor geboten wurde, an Eugen d'Albert's geistvolle Auffassung reichte nichts heran. Es wäre nur zu wünschen, dass nicht 13 Jahre vergehen, bevor der Künstler wieder einmal als Gast hier weilt. Dr. Niessen wählte für sein Benefiz-Konzert Mendelssohns „Elias". Die Kammermusikabende der Herren Niessen und Grawert entsprachen nur zum Teil unseren Erwartungen. Die Klaviersonate in f-moll von Brahms liess das Poetische vermissen und die Sonate in A-dur für Klavier und Violine von Grimm wurde zu oberflächlich behandelt. So lange es Dr. Niessen nicht möglich ist, sich am Flügel im Anschlag bedeutend zu mässigen, werden schöne Resultate nicht erzielt werden. Das wunderbare Trio op. 25 von Georg Schumann blieb durch den zu stark ausgeführten Klavierpart vollständig unklar. Mit grösserer Sorgfalt waren die Werke ohne Klavier einstudiert, abgesehen von dem Streichquartett in g-moll von Haydn, das vollkommen entgleiste. Eine weitere

Kammermusikvereinigung hat sich seit einiger Zeit gebildet, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, wenn sich die Herren noch mehr eingespielt haben.

Ernst Brüggemann.

NEW YORK: Die Uraufführung von Richard Strauss' „Symphonia Domestica", op. 53, fand unter persönlicher Leitung des Komponisten am 21. März in Carnegie Hall statt. Es war das dritte der von Strauss mit dem Wetzler-Orchester gegebenen Fest-Konzerte. Für diese Gelegenheit war das Orchester noch bedeutend verstärkt worden, da die Partitur z. B. Oboe d'amore, vier Saxophone usw. vorschreibt. Der Erfolg des neuen Werkes war ein riesiger und, wie zu erwarten, ein verdienter. Es ist bis an die äusserste Grenze getriebene Programm-Musik, die einen Tag aus dem Familienleben ihres Schöpfers beschreibt. Vater, Mutter und Kind sind durch Leitmotive geschildert, die natürlich weitestgehenden Veränderungen im Laufe der beinahe drei Viertelstunden währenden Tondichtung unterworfen sind. Trotz dieser Ausdehnung des Werkes gibt es in der „Symphonia Domestica" nicht eine Minute Langeweile; im Gegenteil, es wird während der ganzen Dauer des Werkes die Aufmerksamkeit selbst solcher Leute, die Gegner aus Prinzip sind, durch überraschende melodische, harmonische und rhythmische Wendungen überaus stark gefesselt. Das sehr ausgesponnene Adagio ist von überirdischer Schönheit; der Lärm, einen Familienzwist vermutlich über die Erziehung des Kindes schildernd, übertrifft fast noch das Schlachtgetümmel im „Heldenleben". Wundervoll ist das Motiv des Wiegenliedes; etwas schwer verständlich die Vater und Mutter charakterisieren sollenden Motive. Ob es Strauss gelungen ist, seinem Programm vollständig gerecht zu werden, ob die Musik fähig ist, Personen, Handlungen und Gegenstände mit absoluter Deutlichkeit zu malen, oder ob das Gebiet ihrer Ausdrucksfähigkeit durch die Schilderungen von Gefühlen und Empfindungen begrenzt bleibt, das wird wohl erst eine spätere Zeit endgültig entscheiden können. Abgesehen davon bleibt aber die „Symphonia Domestica" gleich den übrigen Werken von Strauss ein Musikstück von unbeschreiblichem Wert, das auch dem Freund und Verehrer absoluter Musik, als welche Strauss sein letztes Werk aufgefasst wissen will, Genuss in Hülle und Fülle bereitet.

Arthur Laser.

NÜRNBERG: Das vierte Weingartner-Konzert brachte Haydns köstlich fein gespielte Oxfordsymphonie, eine Suite Bachs (C-dur) und endlich die „Fünfte", deren Wiedergabe bis zum Schlusssatz in Mächtigkeit anstieg. Das letzte Konzert des Philharm. Vereins war in der Hauptsache Liszt gewidmet: das Es-dur Konzert spielte Lamond, ein gewaltiger Zeichner und minder bedeutender Kolorist. Ein Wagnerabend am Klavier bewies die Stillosigkeit, des Meisters Heldengestalten auf dem Podium in Frack und Glacés zu sehen, trotzdem ein Sänger wie Knote seine Stimmmittel in die Wagschale geworfen hat, während Alex. Dillmann sich in seinem Übereifer, dem Klavier orchestrale Wirkungen abzuringen, zu abstossenden Vergewaltigungen des Tasteninstruments hinreissen liess. Die besten Konzerte bot endlich wie immer der Konzertmusikverein: im dritten der Meistergeiger Marteau, im letzten die „Böhmen".

Dr. Flatau.

PETERSBURG: Für die letzte Aufführung des St. Petri-Gesangvereins unter Prof. Homilius' Leitung war Bachs „Johannes-Passion" gewählt worden. Die Chöre wurden tadellos gesungen, insbesondere die Choräle. Die Solopartieen waren durch die Damen Sarajewa (Sopran), Koljankowskaja (Alt) und die Herren Senius (Tenor) und Fiedler (Bass) trefflich besetzt. — Die zwei letzten Veranstaltungen der „Russischen Symphoniekonzerte" enthielten mehrere interessante Werke: Es-dur Symphonie von dem jungen Moskauer Komponisten Glière, Suite aus der Oper „Die Nacht vor Weihnachten" von Rimsky-Korssakow, Ouvertüre zu „König Lear" von Balakirew, Phantasie „Durch Nacht zum Licht" von Glazounow u. a. Felix Blumenfeld und Nicolaus Tscherepnin dirigierten in angemessener

Weise. — Ferner seien noch zwei auf Allerhöchsten Befehl veranstaltete Orchesterkonzerte des Hoforchesters erwähnt. Wir hörten u. a. Liszts „Hunnenschlacht", Glazounow's „Krönungskantate", Brahms' „Tragische Ouvertüre", Richard Strauss' „Ein Heldenleben". Die Pianistinnen Frau Ziese (Beethovens c-moll Konzert) und Baronesse von Buxhoevden (Tschaikowsky's b-moll Konzert) waren die gefeierten Solistinnen der beiden Konzerte, in denen auch die Hofopernsängerin Nina Friede mehrere patriotische Lieder sang, unter denen César Cui's Ballade „Warjag" sich der begeistertsten Aufnahme erfreute. — Von anderen Konzert-Veranstaltungen sind noch zu erwähnen: ein Liederabend Raimunds von Zur Mühlen, ein Kirchenkonzert des „Czernyschen Frauenchor", in dem die Wiedergabe des Requiems von Kiel von hinreissender Wirkung war und ein Konzert des Kammermusikvereins, das ausser Schuberts Quartett in a-moll und Brahms' Quintett f-moll eine Novität brachte: ein Streichquintett von A. Winkler, dem die Kammermusikliteratur so manches ausgezeichnete Werk verdankt. — Noch stehen uns drei Tschaikowsky-Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Arthur Nikisch in Aussicht, mit denen unsere Saison einen würdigen Abschluss findet. Bernhard Wendel.

POTSDAM: In den Konzerten der „Philharmonischen Gesellschaft" (Leitung: Gustav Kulenkampff) kamen im vergangenen Winter zur Aufführung: die zweite und dritte Symphonie von Brahms, die fünfte Symphonie von Tschaikowsky, „Les Préludes" von Franz Liszt, sowie F-dur Symphonie von Robert Radecke und Vorspiel zu „Mataswintha" von Xaver Scharwenka, die beiden letzten von den Komponisten persönlich dirigiert. Von hohem musikalischen, wie historischen Interesse war eine Aufführung der verloren geglaubten, kürzlich aber in Paris aufgefundenen sogenannten zweiten Pariser Symphonie von Mozart. An der Echtheit dieser nur einsätzigen Symphonie dürfte kaum mehr zu zweifeln sein und Gustav Kulenkampff hat sich durch Aufführung dieses Werkes ein unbestrittenes Verdienst erworben. Von Sängerinnen gastierten: Frau Blank-Peters, Thessa Gradl', Paula Weinbaum, Tilly Erlenmeyer, Hertha Dehmlow, Agnes Leydhecker, Anna Stephan, sowie der Tenorist Heinrich Bruns. Mit Klavier-Vorträgen erfreuten uns: Professor Lutter und Frau aus Hannover, Fritz Massbach und Anton Foerster sowie Minnie Coons. Mit Violin-Vorträgen glänzten Frl. Pantheo, sowie die Herren Bernhard Dessau, Fritz Borisch, Anton Witek, Florian Zajic, während wir Cello-Vorträge von Eugenie Stolz und den Herren Franz Borisch und Otto Hutschenreuter hören durften. Auch des Kammermusikabends der Herren Exner, Dechert und Müller sei besonders gedacht. H. E.

SCHWERIN: In der dritten Kammermusik im Konzertsaal des Hoftheaters erregte das Mozartsche Divertimento in Es-dur für Violine, Viola und Violoncell, das hier zum ersten Male öffentlich gespielt wurde, besonderes Gefallen; auch das Beethovensche Quartett in G-dur op. 18 No. 2 erfreute sich der gleichen Würdigung. Dr. Felix von Kraus hatte in zwei eigenen Konzerten jedesmal einen vollen Saal. Im zweiten dieser Konzerte wirkte Adrienne von Kraus-Osborne mit, den Vorträgen eine interessante und angenehme Abwechslung bringend. Fr. Sothmann.

STOCKHOLM: Die Orchester-Konzerte sind in der letzten Zeit seltener geworden. Eine neugebildete philharmonische Gesellschaft hat mit dem dänischen Kapellmeister Rung als Dirigenten einen Orchester- und Chorabend mit Dvořáks „Die Geisterbraut" und Gades „Balders Traum" veranstaltet. Sowohl Orchester als Chor zeigten eine bemerkenswerte Frische und Kraft. Ausserdem gab es ein Konzert des Konzertvereins mit Peterson-Bergers symphonischer Dichtung „Baneret" und Lange-Müllers Suite „Weyerburg". Solistenkonzerte haben wir in Menge gehabt. Schliesslich wollen wir der drei stimmungsvollen und herrlichen Konzerte gedenken, die Edvard Grieg gegeben.

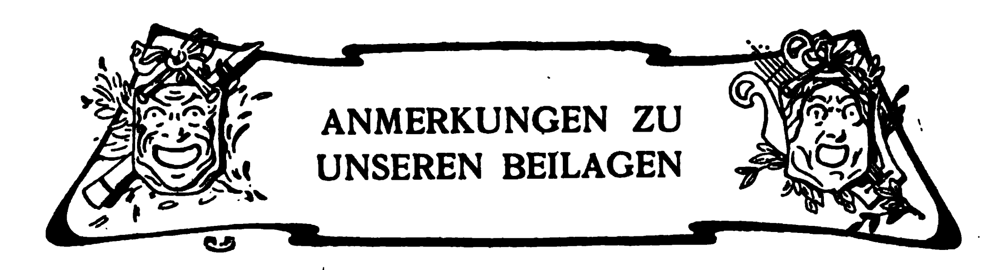
Tobias Norlind.

STUTTGART: Das letzte Konzert der Hofkapelle fiel dem, wenn ich es aussprechen darf, berechtigten Kampf gegen die Konzertsteuer zum Opfer; es hätte Bruckners neunte Symphonie bringen sollen. Der Neue Singverein führte Enrico Bossi's „Hohes Lied" auf: ein Beweis der Vorurteilslosigkeit seines Dirigenten Prof. Seyffardt. Die „Winterreise" von Schubert war das Programm des denkwürdigen Abends, den Wüllner veranstaltete. Zwei Kammermusikkonzerte scheinen mir bedeutsam: die „Böhmen" brachten Smetana's herrliches e-moll Quartett und Konzertmeister Wendling das in cis-moll von Sgambati. Dr. K. Grunsky.

TEPLITZ-SCHÖNAU: Im fünften philharmonischen Konzert sang Frau Mysz-Gmeiner mit ausgezeichnetem Erfolg; im sechsten musste sich der Solist, Kammersänger Giessen, wegen plötzlicher Heiserkeit auf die Mitwirkung im Soloquartett des „Tedeum" von Bruckner beschränken. Am selben Abend gelangte Bruckners Neunte zur Aufführung, nicht so gewalig wirkend, wie man erhofft hatte. Es lag vornehmlich an der Interpretation; das Orchester vermochte das Werk nicht ganz zu bewältigen. Jedoch auf der gewohnten Höhe der Leistungsfähigkeit zeigten sich sowohl Dirigent wie Orchester in Beethovens „Zweiter" wie in der „Fünften", welch letztere im Pensionsfondkonzert des Kurorchesters zur Wiedergabe kam. In diesem Konzert wurde auch Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" aufgeführt, das trotz seines Zwittercharakters einen tiefen Eindruck hinterlassen hat. Einen schönen Abend bereitete uns das Brüsseler Streichquartett; ein Hugo Wolf-Abend mit Agnes Pricht-Pyllemann war den Manen des grossen Liedermeisters geweiht; das Orchester spielte die „Italienische Serenade" und die „Penthesilea". Unsere Volkskonzerte, von dem Dirigenten der Kurkapelle, Franz Zeischka, ins Leben gerufen — während die „Philharmonischen" Dr. Stradal und Dr. Schiepeck veranstalten — haben sich eingebürgert und übten grosse Anziehung aus. Programm: Jedesmal eine Symphonie, ein Instrumentalsolo (mit Kräften der Kurkapelle) und sonst noch ein bis zwei Stücke guter Herkunft. Sogar zwei Uraufführungen sind zu verzeichnen: eine symphonische Dichtung „Sehnsucht" von Arthur Willner und ein Klavierkonzert von Theodor Blumer. In Aussicht steht für April noch ein Besuch des Mozartvereins aus Dresden. Anton Klima.

ZÜRICH: Die populären Symphoniekonzerte standen auf gleicher Höhe und erfreuten sich gleichen Besuches wie die Abonnementskonzerte. Paderewski erreichte so ziemlich den Superlativ des Beifalls, der bei uns möglich ist. Als ganz neue und vollwichtige Erscheinung verdient die Trio-Vereinigung der Musik-Akademie Zürich eine ehrenwerte Erwähnung in diesen Spalten. Aus teilweiser Zurückhaltung wurde einstimmige Begeisterung, da überdies der Tenorist Knote mit Wagnernummern das interessante Programm der Herren Berr, Heuer und des sich brillant einführenden Geigers Prof. Drucker unterstützte. Karfreitag gelang Beethoven „Missa solemnis" dem Nachfolger Hegars, dem blutjungen Andreä, so tadellos, dass das mächtige Werk die Zuhörer förmlich überwältigte. W. Niedermann.





Zu Fortsetzung 4 der Essays über moderne Klavieristen von Rud. M. Breithaupt gehört das Bild von Teresa Carreño, mit dem wir unsere Beilagen diesmal beginnen. In den Monat Mai fallen die Geburtstage einiger älteren Meister des Klaviers, deren Porträts unter den heutigen Beilagen sich finden:

Am 12. Mai 1814 wurde zu Schwabach in Bayern der eminente Pianist Adolph Henselt geboren, ein Komponist gehaltvoller Klavierstücke. Seine eigentümliche, durchaus individuelle Spielweise erregte seinerzeit das grösste Aufsehen. 1838 nahm er definitiv Aufenthalt in Petersburg, wo ihm mannigfache Ehren zuteil wurden und starb am 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn in Schlesien.

Kurz vor Saisonschluss liess sich in Berlin eine Kammermusikvereinigung hören, deren Leistungen uneingeschränkte Bewunderung fanden: das Pariser Quartett der Herren Hayot, Touche, Denayer und Salmon, deren Porträts wir auf dem folgenden Blatt veröffentlichen. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, dass die französischen Künstler ihr Programm ausschliesslich mit Werken deutscher Meister bestritten und hierbei ein bei Romanen geradezu erstaunliches Verständnis für germanische Eigenart bekundeten.

Am 30. Mai sind 110 Jahre seit der Geburt des ausgezeichneten Pianisten und Komponisten Ignaz Moscheles vergangen. Schüler von Dionys Weber in Prag, konzertierte er bereits mit 14 Jahren, studierte später bei Albrechtsberger und Salieri in Wien, wo er auch Beethoven näher trat, der ihn mit der Abfassung des Klavierauszugs des „Fidelio" betraute, und liess sich 1821 in London nieder. 1866 siedelte er nach Leipzig über, wohin ihn Mendelssohn als Lehrer des höheren Klavierspiels für das neubegründete Konservatorium berufen hatte. Er starb am 10. März 1870. Unsere Reproduktion ist nach einem Stahlstich von Carl Mayer-Nürnberg gefertigt.

Die Reihe unserer Kunstblätter setzen wir heute mit einer Reproduktion der „Heiligen Cäcilie" von Peter Paul Rubens fort, deren Original sich in der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin befindet.

Der 15. Mai ist der Geburtstag Stephen Hellers (1814). Ein vortrefflicher Klavierspieler, ist er besonders als Schöpfer einer Reihe geistvoller, poetischer Stücke für Pianoforte bemerkenswert, von denen seine ausgezeichneten Etüden am bekanntesten sind. In Pest geboren, studierte er in Wien, lebte von 1830—1848 in Augsburg, von dieser Zeit an in Paris, wo er als Konzertspieler und Lehrer zu grossem Ansehen gelangte. Er ist am 13. Januar 1888 gestorben. Das Porträt ist nach einer Lithographie von Feckert angefertigt.

Unsere diesmalige Notenbeilage gehört zum Aufsatz „Patriotische Lieder Schottlands" von Fritz Erckmann und bietet uns ein hübsches Beispiel der charakteristischen schottischen Volksmusik.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Adolph Henselt.

* 12. MAI 1814



III. 15





III. 15



DAS PARISER STREICHQUARTETT:
HAYOT — TOUCHE — SALMON — DENAYER



IGNAZ MOSCHELES
✶ 30. MAI 1794



III. 15





III. 15

DIE HEILIGE CÄCILIE
Nach dem Gemälde von
PETER PAUL RUBENS







III. 15

STEPHEN HELLER
★ 13. MAI 1814



ZWEI PATRIOTISCHE SCHOTTISCHE VOLKSLIEDER

mitgeteilt und mit einer

Klavierbegleitung versehen

von

FRITZ ERCKMANN

I.
HINWEG, WHIGS VON HIER.



II.
O WEHE, KÖNIG KARL.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.



TONKÜNSTLER-FEST-HEFT

Die Hauptaufgabe des Künstlers zu jeder Zeit ist das Beharren in seiner inneren Überzeugung des Guten und des Besten und die konsequente Ausbildung und Durchführung derselben.

Liszt an Smetana

III. JAHR 1903/1904 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.



TONKÜNSTLER-FEST-HEFT

Die Hauptaufgabe des Künstlers zu jeder Zeit ist das Beharren in seiner inneren Überzeugung des Guten und des Besten und die konsequente Ausbildung und Durchführung derselben.

Liszt an Smetana

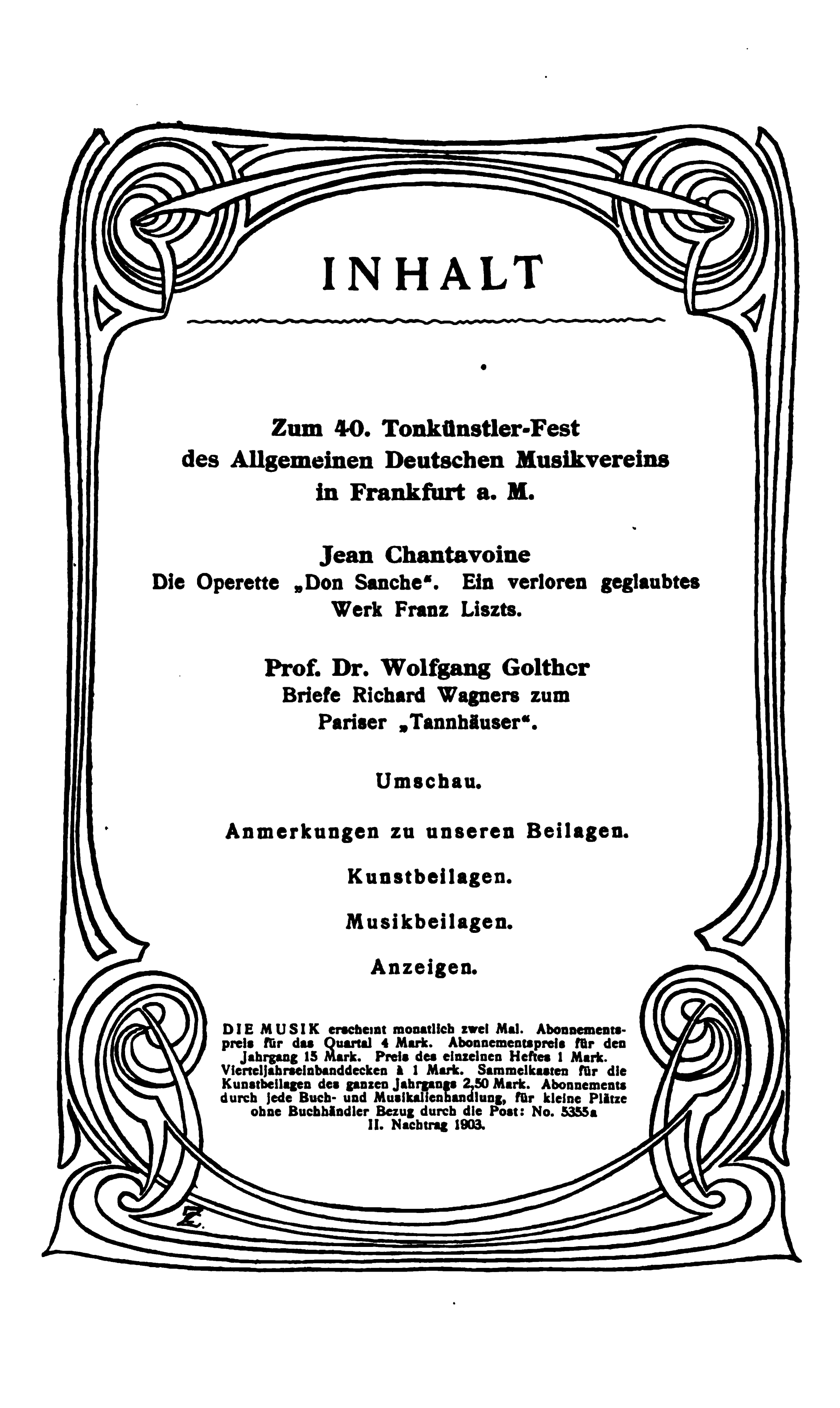
III. JAHR 1903/1904 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.



PROGRAMM:

I. Freitag, den 27. Mai, abends, Frankfurter Opernhaus:

„Der Bundschuh." Oper in 3 Akten. Dichtung von Otto Erler. Musik von Waldemar von Baussnern. (Uraufführung.)

Festaufführung, dargeboten von der Intendanz. Leiter der Aufführung: Intendant Jensen. Musikalische Leitung: Kapellmeister Dr. Kunwald.

II. Samstag, den 28. Mai, abends 7 Uhr im grossen Saale des Saalbaues
1. Orchesterkonzert:

1. „Johannisnacht". Symphonische Dichtung von August Reuss.
2. „Ruhm und Ewigkeit". Vier Gesänge mit Orchester nach Fr. Nietzsche von E. N. von Reznicek. (Ejnar Forchhammer.) (Uraufführung.)
3. Symphonische Phantasie für grosses Orchester von Bruno Walter. (Uraufführung.)

Pause.

4. Konzert für 2 Violinen mit Orchester (d-moll op. 9) von Hermann Zilcher. (Hugo Heermann und Emil Heermann.)
5. a) „An Schwager Kronos" (Goethe) für Bariton und Orchester von Alfred Schattmann. (Uraufführung.)
   b) „Die Heinzelmännchen" (A. Kopisch) für Bass und Orchester von Hans Pfitzner (op. 14). (Anton Sistermans.)
6. „Schwermut-Entrückung-Vision." Symphonische Phantasie für grosses Orchester, Orgel, Tenorsolo und Chortenor von Volkmar Andreae. Nach einer Dichtung von W. Schädelin. (Ludwig Hess.)

Vormittag 10 Uhr: Hauptprobe.

III. Sonntag, den 29. Mai. Vormittags 10 Uhr im grossen Saale des Saalbaues 1. Künstlerkonzert (Kammermusik):

1. Streichquartett (d-moll op. 74) von Max Reger. (Uraufführung.) (Hugo Heermann, Adolf Rebner, Fritz Bassermann und Hugo Becker.)

2. „Herbst". Ein Liederzyklus mit Klavier von Theodor Müller-Reuter. (Uraufführung.) (Anton Sistermans und der Komponist.)
3. Klavierstücke:
   a) Präludium und Humoreske (op. 56) von Hugo Kaun.
   b) Impromptu (op. 40) von E. Heuser.
   c) Capriccio alla Polacca (op. 10) von Felix vom Rath.
   (Vera Maurina.)
4. „Worpswede". Stimmungen aus Niedersachsen, gedichtet von Franz Diederich, für mittlere Singstimme, Violine, englisch Horn und Klavier (op. 5) von Paul Scheinpflug. (Anton Sistermans, Hugo Heermann und der Komponist.)
5. Serenade für 15 Blasinstrumente (op. 7) von Walther Lampe. (Uraufführung.)

Nachmittags: Ausflug nach Heidelberg. Abends in der neuen Heidelberger Stadthalle Konzert, ausgeführt vom verstärkten städtischen Orchester und dem Bach-Verein, unter Leitung von Prof. Dr. Philipp Wolfrum:

1. „Das Leben ein Traum". Symphonische Dichtung von Friedrich Klose. (Emil Gerhäuser.)
2. „La vie du poète" (Dichterschicksal). Symphonie-Drama für Chor, Soli und Orchester von Gustave Charpentier. (Minnie Nast und Emil Gerhäuser.)

IV. Montag den 30. Mai, Abends 7 Uhr im grossen Saale des Saalbaues 2. Orchesterkonzert:

1. „Wieland der Schmied". Symphonische Dichtung von Siegmund von Hausegger. (Uraufführung.)

Pause.

2. „Gloria". Ein Sturm- und Sonnenlied. Symphonie in einem Satze für grosses Orchester, Orgel und Schlusschor von Jean Louis Nicodé. (Uraufführung.)

Vormittag 10 Uhr: Hauptprobe.

Nachmittags 3 Uhr im kleinen Saale des Saalbaues: Hauptversammlung des A. D. M.-V.

V. Dienstag den 31. Mai, vormittags 10 Uhr im kleinen Saale des Saalbaues 2. Künstlerkonzert (Kammermusik):

1. Sonate für Violine und Klavier (e-moll op. 30) von Ludwig Thuille. (Uraufführung.) (H. Marteau und der Komponist.)
2. Lieder und Gesänge von Wilhelm Rohde, Ludwig Hess, Hans Sommer und Philipp Wolfrum. (Minnie Nast und Ferdinand Schleicher.)

3. Klavierquintett (Des-dur op. 5) von Dirk Schäfer.
(Heermann-Quartett und der Komponist.)

Nachmittags: Ausflug nach Mannheim. Abends dort Festaufführung im Hof- und Nationaltheater, dargeboten von der Intendanz, unter musikalischer Leitung von Hofkapellmeister W. Kaehler:

„Die Rose vom Liebesgarten". Romantische Oper in 2 Akten, mit Vor- und Nachspiel. Dichtung von James Grun. Musik von Hans Pfitzner.

VI. Mittwoch, den 1. Juni, Abends 7 Uhr im grossen Saale des Saalbaues
3. Orchesterkonzert:

1. Gemischte Chöre mit Orchester:
   a) „Totentanz" (Goethe) von Wilhelm Berger.
   b) „Totenklage" (Schiller) von Georg Schumann.
   c) „Hymnus der Liebe" von Heinrich Zoellner. (Anton Sistermans.)

Pause.

2. Sinfonia domestica (op. 53) von Richard Strauss. (Erste Aufführung in Europa.)

Vormittag 10 Uhr: Hauptprobe.

Festdirigent ist Kapellmeister Siegmund von Hausegger.
Die Herren Andreae, Nicodé, von Reznicek, Dr. Strauss und Walter werden die Aufführung ihre Werke selbst leiten.

DER BUNDSCHUH
Drama aus den Bauernkriegen in 3 Aufzügen
Dichtung von Otto Erler
Musik von Waldemar von Baussnern.

Eine Episode aus den Bauernkriegen — die Erstürmung des Helfensteiner Schlosses durch die Bauern und der Untergang des Grafen von Helfenstein — ist bestimmend für die Handlung des Dramas. Graf Ludwig von Helfenstein erscheint als Vertreter jener starren und harten ritterlichen Anschauung, die in dem Bauern nicht mehr als den Sklaven sah, der jeder Herrenlaune willenlos unterworfen war. So empfängt Graf Helfenstein (1. Aufzug) mit seinen Standesgenossen bei Tafel sitzend die hungernden Bauern, die ihn um Erlass unerschwinglicher Steuern angehen. Mit eben der Selbstherrlichkeit, mit der er die Bauern fortjagt, hält er die junge Hofmännin, die für ihren Vater zu bitten kam, gewaltsam im Schlosse zurück. Doch hier erfährt er den ersten Widerstand von Seiten seines um vieles jüngeren Bruders Hans, der von Luthers und Huttens Geist beseelt, für das Menschenrecht der Bauern eintritt. Nur hat Hans nicht die Macht, der Hofmännin oder den Bauern zu helfen, er muss sich selbst von dem jähzornigen Bruder aus dem Saal weisen lassen und mit ansehen, wie die Bauern, die nach dem Verlassen des Schlosses das Bundschuhlied singend von dannen ziehen, zur Strafe dafür von den Rittern wie das Wild vom Jäger gehetzt werden.

Den Bittgang nach dem Helfensteiner Schlosse hatten nur alte Bauern — unter ihnen der friedliebende Dorfälteste — und Weiber mitgemacht, die waffenfähige Mannschaft des Dorfes (Schwarzenbach) war, nur der Selbsthilfe noch vertrauend, unterdessen ins Hohenlohesche hinübergezogen, um sich mit den Bauern, die dort den Bundschuh ausgehangen hatten, zu offenem Widerstand zu verbünden. Beide Parteien, die Greise und Weiber wie die Waffenfähigen werden nun (2. Aufzug) von zwei Weibern des Dorfes zurückerwartet. Als erster erscheint der Dorfälteste, von den Weibern mit der Nachricht empfangen, dass sich der Vater der Hofmännin, um dem Schuldturm zu entrinnen, am Morgen im Dorfbrunnen ertränkt habe. Gleich darauf kehren auch die waffenfähigen Bauern ins Dorf zurück, an ihrer Spitze Jäcklein Rohrbach, der sie durch die Botschaft, dass der Truchsess von Waldburg gegen die Bauern rüste, zum schnellen Angriff auf Schloss Helfenstein anzutreiben sucht. Aber die Bauern sind noch unschlüssig, teilweise auch unzufrieden mit dem „fremden" Hauptmann Jäcklein und so hat es der Dorfälteste verhältnismässig leicht, Jäckleins Plan zu durchkreuzen. Erbittert will sich Jäcklein von den Bauern trennen, da reitet Hans von Helfenstein ins Dorf.

Er bringt die Hofmännin, die der Graf am Morgen von sich gelassen hat und die Hans hilflos am Wege liegen fand. Durch Hans' und der Bauern Bemühungen wird sie ins Bewusstsein zurückgebracht. Ihr erster Gedanke ist die Not des Vaters. Hans soll ihr helfen. Der beruhigt sie und will gleich mit ihr zu ihrem Vater, da sagt ein Weib des Dorfes, was am Morgen geschehen ist. Die Hofmännin bleibt aufrecht unter diesem letzten, furchtbarsten Schlag, aber all ihr Gefühl erstarrt und nur der Gedanke, Vergeltung zu üben, bleibt lebendig in ihr. Und die wilde Kraft ihres Rachegedankens bewirkt, was Jäckleins Beredsamkeit nicht vermochte: die Bauern scharen sich in loderndem Fanatismus um sie, als sie zum Zug nach dem Helfenstein aufruft. Vergebens suchen Hans und der Dorfälteste sie zurückzuhalten. Sie werden unter Hohn- und Schimpfworten von den Bauern beiseite gedrängt. Der Hofmännin nach, die, das Bauernzeichen in der erhobenen Hand, vor der Schar herschreitet, ziehen die Bauern das Bundschuhlied singend hinaus in die Nacht.

Als der Morgen graut (3. Aufzug), ist das unmöglich Scheinende getan. Schloss Helfenstein ist in den Händen der Bauern und geht in Flammen auf. Weiber des Dorfes, die ein durch die Hofmännin gerettetes Kind in Sicherheit bringen, verkünden das Nahen der Bauern mit dem gefangenen Grafen von Helfenstein. Auf dem Buchwiesengrund sammelt sich ein Teil der Bauern mit der Hofmännin, um über den Grafen Gericht zu halten. Auge um Auge, Zahn um Zahn soll ihm vergolten werden. Alle haben sie Jammer und Not, keiner Gutes von ihm erfahren. Er wird des Todes schuldig gesprochen. Ehrlosen Tod unter den Spiessen der Bauern soll er erleiden. Der Graf schickt sich, die Bauern verächtlich musternd, zum letzten Gange an. Da ertönen Trompetensignale. Die Bauern stutzen. Sollte das schon der Truchsess mit den Reisigen sein? Es ist Hans von Helfenstein mit einem Trompeter. Aber der Truchsess von Waldburg reitet wirklich mit 500 Reitern auf das brennende Schloss zu. Hans sieht, was die Bauern mit dem Bruder vorhaben, aber er glaubt nicht, dass die Hofmännin es zugeben werde. Da befiehlt die Hofmännin die Vollstreckung des Urteils. In jäher Angst fällt Hans vor ihr nieder und fleht um seines Bruders Leben. Die Hofmännin wendet sich ab. Hans ruft den Bauern zu, dass der Truchsess nahe sei und sie alle verderben werde. Die Bauern glauben ihm nicht. Der Graf wird in die Spiesse getrieben und fällt in trotziger Todesverachtung. Hans würde dasselbe Schicksal erleiden, wenn nicht die Hofmännin ihn schützte. Sie sichert ihm freies Geleit. Als er wortlos und starr gradeausblickend sich zum Gehen

wendet, ertönen vielstimmige Fanfaren durch den Morgen. Der Truchsess mit den 500 reitet an. In wilder Rachefreude will Hans ihnen entgegen, da fällt sein Blick auf die Hofmännin, die mit ihrem Häuflein Bauern dem Tode geweiht dasteht. Hans will sie retten, aber sie weist ihn fort. Sie steht und fällt mit den Ihren. Er wird sie auch mit dem Schwert nicht dem Leben zurückgewinnen, wie er ihr scheidend verheisst. Die Reiter des Truchsess brausen heran. Der Boden dröhnt unter den Hufen der Rosse. Das Häuflein Bauern wird im ersten Anprall überritten werden. Aber todesmutig und ritterebenbürtig in ihrer letzten Stunde umdrängen die Bauern die Hofmännin. Ihre Hand hebt das Bauernzeichen noch einmal hoch empor. Das erste Frührot strahlt darüber hin ...

Hans von Helfenstein wird leben bleiben, ein Jüngling, der in den schmerzvollen Erfahrungen der letzten drei Tage schnell innerlich zum Mann geworden ist. Er wird fortan sein Rittertum nicht verleugnen, aber er wird dem Bauern die Hand reichen als einem Manne, mit dem er auf gleichem Grunde schaffen kann. E.

Die musikalischen Hauptmotive des Werkes sind:

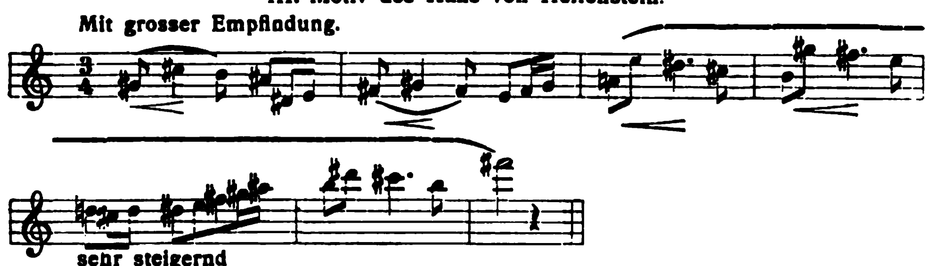
I. Stimmungsmotiv des ersten Aufzuges.



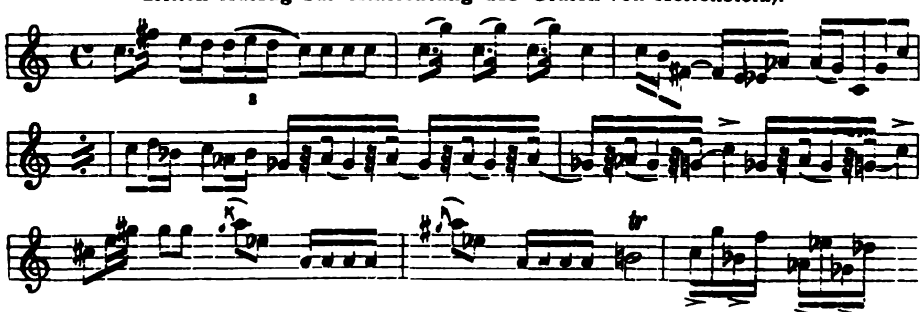
II. Motiv des Grafen von Helfenstein.



III. Motiv des Hans von Helfenstein.



IV. Zinkenmarsch des Nonnenmachers (im ersten Aufzuge vor den Rittern und im dritten Aufzug zur Hinrichtung des Grafen von Helfenstein).



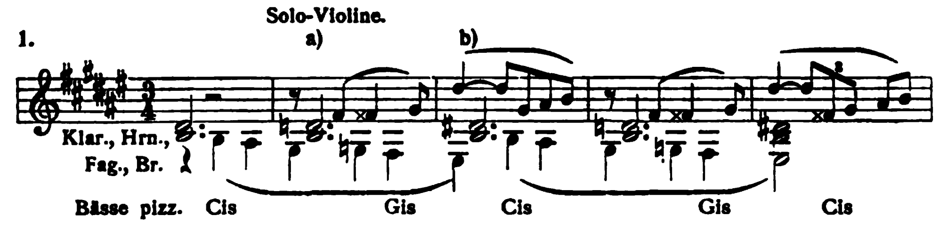

V. Motiv der Not.
Ruhig.
VI. Bundschuh-Lied.
VII. Motive der Bauern-Szene des zweiten Aufzuges.
a) Sehr schnell.
b) Kraftvoll, ruhig.
c)
VIII. Motiv der Anklage.
Feierlich.
IX. Motive der Gerichts-Szene.
a) Mit ganzer Wucht.
b)

JOHANNISNACHT
Tondichtung für Orchester op. 19
von August Reuss.

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Tenorposaunen, 1 Bassposaune, Basstuba, Pauken, Triangel, Becken, Harfe, Streichorchester.

Die Anregung zu dieser Tondichtung, die Herrn Professor Ludwig Thuille zugeeignet ist, hat der Komponist aus dem dritten Abenteuer der Klostermärchen-Dichtung „Bruder Rausch" (3. Aufl. Stuttgart 1889) von Wilhelm Hertz (1835—1902) empfangen. Ein Elbe weckt dort in der Johannisnacht mit seiner Zaubergeige alle Lebewesen und versetzt sie in einen Liebestaumel.

I. „Anhebt sie leis und leise die heil'ge Elbenweise; sie bebt hinaus durch Berg und Flur, der Hochzeitsreigen der Natur." — Mässig ♩ = 68. Fis-dur. 3/4. 68 Takte. — Über dem Pizzicato der Kontrabässe und harmonisch gestützt durch die Pianissimo-Klänge von Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Bratschen intoniert die Solo-Violine die „Elbenweise":



auf der Dominant von Fis-dur. Sequenzartige Steigerung führt zu drei Ruhepunkten: zuerst auf dem H-dur-Dreiklang; dann auf dem Terzquartakkord über B und schliesslich auf dem Sekundakkord über C, der nach enharmonischer Umdeutung in his-d-fis-a Fis-dur wieder erreichen lässt. Zu dem ersten Thema gesellt sich in den Holzbläsern ein kleines



Motivchen, das späterhin grosse Bedeutung gewinnt. —

II. „Ein süsser Schreck durchzuckt die Nacht. Was schläft und atmet, das erwacht. Die Vöglein in des Nestes Ruh', sie schütteln sich und hören zu. Der Eichwald stillt sein Rauschen und alle Wesen lauschen." — Ein wenig bewegt. ♩ = 104 Fis-dur. 12/8. 28 Takte. — Ein Scherzando-Motiv taucht zuerst abwechselnd in den Violoncelli und Fagotten auf, umspielt von dem leisen Murmeln



der Klarinetten und Bratschen, Pianissimo-Dreiklängen der gedämpften Violinen, heimlichen Harfenglissandi und dem Zwitschern und Trillern der Oboen und Flöten. Die kaum berührte Tonart wird in nirgend sich festsetzender Sequenz-Modulation sofort wieder verlassen. Zu dem Scherzando-Motiv tritt eine aufsteigende Tonleiterfigur, die von nun ab als Steigerungsmotiv zu fungieren hat. Zuerst in der Solovioline taucht auch das erste Motiv (1a) der Elbenweise wieder auf. Der Takt wechselt zwischen $^{9}/_{8}$ und $^{12}/_{8}$. Die Elbenweise erscheint in der Solo-Violine vollständig und ein zögerndes Decrescendo und Ritardando führt zur Haupttonart zurück.

III. „Da wächst der Klang mit Zaubermacht wie Sturmgesang der Frühlingsnacht. Und alle Blumen öffnen sacht des Blätterschosses zarte Pracht, und süsse Wohlgerüche schwellen der Lüfte sanft erregte Wellen. Gleich Wölkchen steigt der Bienen Zug, ein Schwärmen auf im Hochzeitsflug, Waldvöglein heben goldnen Schall, die Lerche mit der Nachtigall . . ." — Sehr bewegt. ♩ = 128. Fis-dur. $^{3}/_{4}$. 104 Takte. — Die Durchführung der „Elbenweise" (1), die auch Motiv 2 heranzieht, erreicht zunächst Es-dur, auf dessen Dominant der Scherzando-Lockruf (3) sich wieder einstellt, kombiniert mit Motiv 2 und 1a. In der Folge drängt sich 1b an des letzteren Stelle, das mit Motiv 2 und begleitet von der aufsteigenden Tonleiterfigur in immer mächtiger anwachsender Steigerung die Kulmination in einem 36taktigen Orgelpunkt auf As herbeiführt.

IV. „Mit allberauschender Gewalt ergreift die Weise jung und alt und reisst sie fort im Siegerschritt . . . Und horch, die Weise ruft zum Tanz! Verzaubert muss sich alles dreh'n; kein Halten gibt's, kein Widersteh'n. Das scherzt, wie Bräutigam und Braut, neckt, flieht und hascht mit Jubellaut, um sich in lauschigen Revieren, in dunklen Lauben zu verlieren." — Lebhaftes Walzerzeitmass. 𝅗𝅥. = 68. Des-dur. $^{3}/_{4}$. 150 Takte. — Ein aus der Elbenweise herausentwickeltes Thema liegt dem Walzer zu Grunde,



auf dessen 20taktige Reprise ein kurzes Trio in A-dur folgt, dem der Lockruf (3) und die wenig veränderte Elbenweise (1) das motivische Material liefern. Es folgt eine Durchführung des Walzers, auf deren Höhepunkt (Dominant von Des mit der Tonika im Bass) Motiv 1b in den Flöten und 2. Violinen zusammen mit seiner Augmentation in den Hörnern dem Walzerrhythmus sich zugesellt. — „Nur noch ein einz'ger Ton erscholl, der süss und immer süsser schwoll, bis alle Sinnen und Gedanken in ihm versanken und ertranken." — Von dem Dominantakkorde über Des ist die Septime Ces, während alles andere allmählich erstirbt, lang gezogen in den Violinen allein noch geblieben und führt, enharmonisch in H verwechselt, nach G-dur.

V. „Und sieh, da wallt die Königin, Frau Minne durch die Mondnacht hin, sie segnet mild die ärmste Stätte, weiht jedes Blatt zum Hochzeitsbette . . ." — Ruhig. ♩ = 56. G-dur. $^{3}/_{4}$. 35 Takte. — Die Streicher, denen sich bald Holzbläser und Hörner zugesellen, singen die motivisch dem ersten Thema angehörende, süsse Melodie der Minnekönigin



5.



die sich nach einiger Zeit zu der Haupttonart Fis-dur zurückwendet.

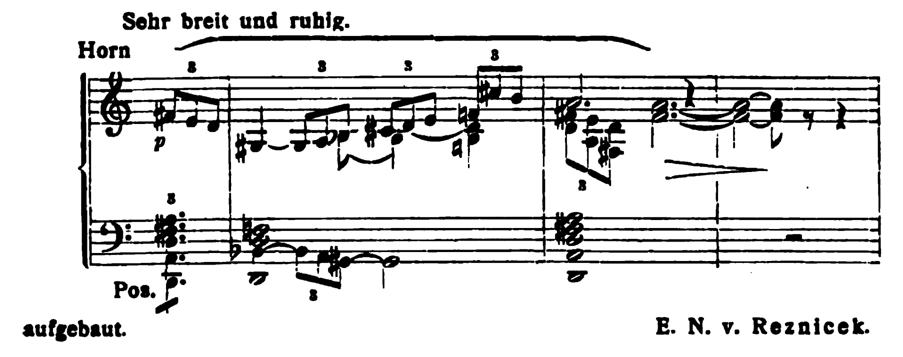
VI. „Sacht glitt der Mond dem Walde zu, und Tal und Hügel kehrt zur Ruh'. Die Rose, üppig aufgeblüht, die Lilie neigt sich schlummermüd'. Da taumeln aus den Kelchen verschlungene Libellchen. Es regnen Käfer liebesmatt wie Tropfen Gold von Blatt zu Blatt. Die Vöglein stecken wieder die Köpflein ins Gefieder. Nun huscht der Träume Schattenschwarm und Lieb' entschläft in Liebesarm. Nichts wacht mehr als der Sternenreigen, der wandelt fort in sel'gem Schweigen." — Sehr ruhig. ♩ = 52. Fis-dur. 3/4. 60 Takte. — Zu dem stufenweise abwärts steigenden Gesang der 1. und 2. Violinen bringen die Klarinetten Motiv 2, die Solo-Violine eine Modifikation der Elbenweise. Die Käfer und Libellchen taumeln mit Motiv 3 daher, und 1a führt immer mehr verklingend zum Schluss. **Rudolf Louis.**

RUHM UND EWIGKEIT

Gedicht in vier Abteilungen von Friedrich Nietzsche für eine Tenorstimme mit Begleitung des grossen Orchesters von E. N. v. Reznicek.

Eine wilde Naturszene, das Zucken der Blitze, das Rollen des Donners wird in No. 1 geschildert; der ganze Berg erbebt — Zarathustra flucht. Schmerzlich-verachtungsvolle Ironie ist der Inhalt von No. 2. No. 3 führt uns in reinere Sphären. Vision. Grosse Steigerung zum triumphalen Eintritt des Hauptthemas, direkt überleitend in No. 4. — Abklärung und Verzückung.

Alle vier Teile sind auf dem Hauptmotiv:



aufgebaut. **E. N. v. Reznicek.**

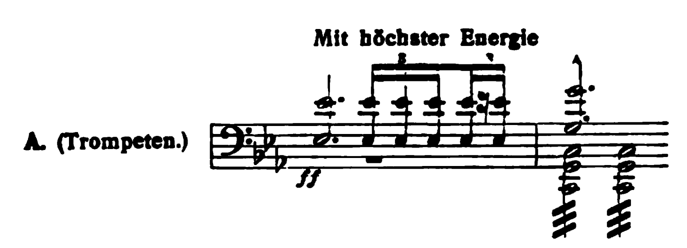
SYMPHONISCHE PHANTASIE[1])

von Bruno Walter.

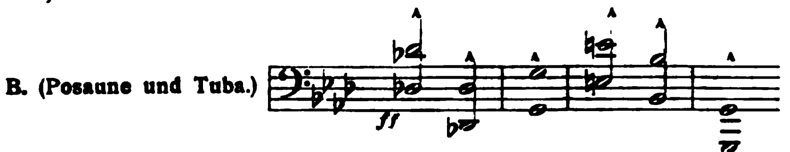
Die breit angelegte Einleitung beginnt mit dem zweimal gesteigert wiederholten Motiv:

[1]) Der Titel ist, nach dem Gefühl des Komponisten, einer Arbeit nicht ganz angemessen, die auf Grund der Form am ehesten „Symphonischer Satz" zu nennen wäre — eine Bezeichnung, die aber in ihrer Farblosig-





aus dem sich ein energisch fortschreitender Satz entwickelt, plötzlich unterbrochen durch eine, dem Motiv:



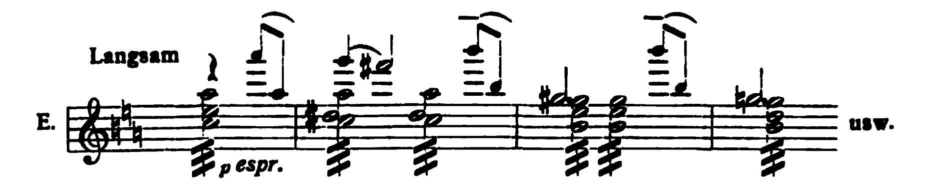
folgende Stelle von düster zögerndem Charakter:



die zu einer Art Kanon führt, dessen Thema:



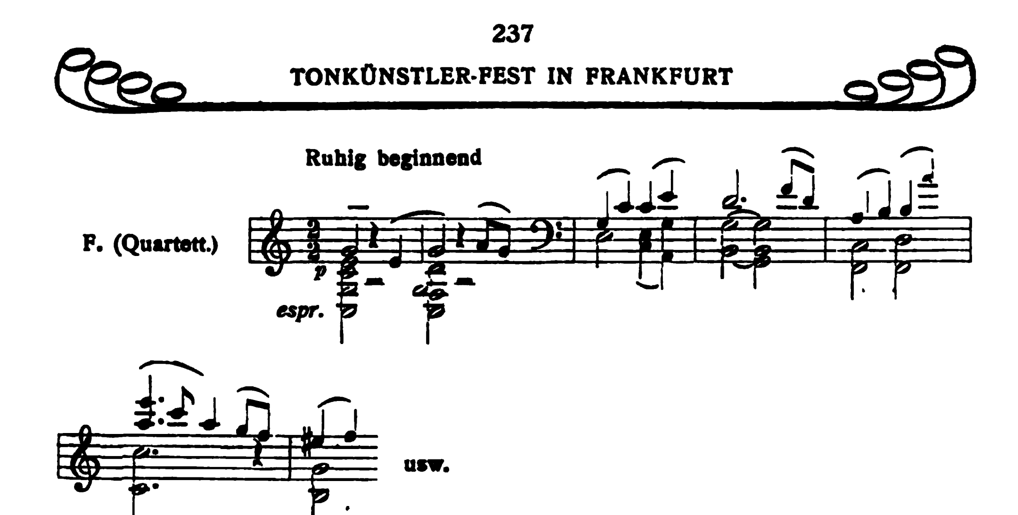
mit Motiv A verwandt ist. Eine grosse Steigerung erreicht den Höhepunkt der Einleitung, wo dem wiederholten Andringen des Motivs A, in höherer Lage von Trompeten FF geblasen, endlich ein wilder Exzess folgt, der in rascher Entladung hinabstürzt und mit grosser Energie FF abgeschlossen wird; leise intoniert über pp Trompeten-Akkorden die Hoboe Motiv C in etwas veränderter Form, das eine Solo-Violine beantwortet mit:



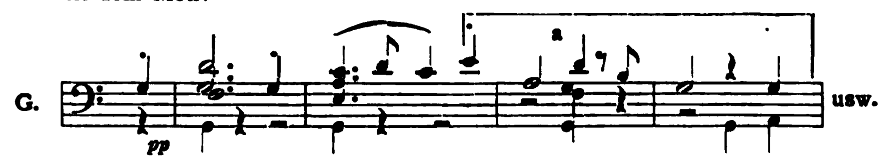
welches Motiv später einen Teil des zweiten Themas bildet. Nach einem längeren Monolog des Englisch Horn schliesst die Einleitung pp ab, und es beginnt der Hauptsatz mit folgendem Thema:

---

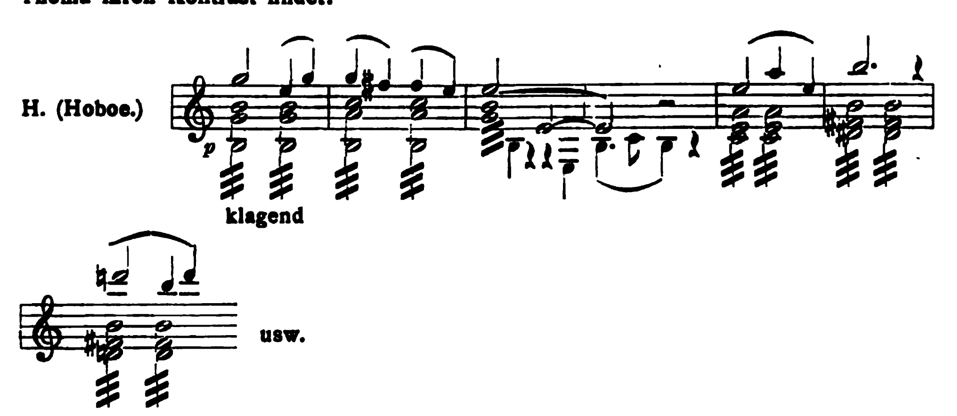
keit so gut wie gar keine ist und daher durch eine andere ersetzt wurde, die über den Charakter des Werkes etwas mehr auszusagen schien.



Mit dem Motiv



beginnt eine breite Entwicklung und Steigerung des Themas, die erst in einem zweiten Thema ihren Kontrast findet:

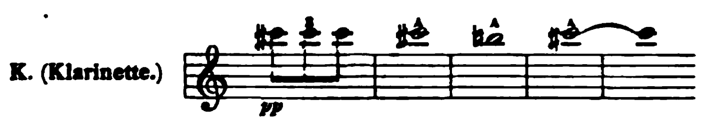


Das Thema endet mit der aus einer seiner Wendungen gebildeten Coda, die in einem sanft verlaufenden E-dur mit dem Motiv:



den ersten Teil beschliesst. Über pp Paukenwirbeln beginnen die Geigen ein geflüstertes Fugato in hoher Lage über Motiv D, zu dem leise, langsam steigernd erst Trompeten, dann Hoboen Motiv I intonieren, unterbrochen von einem dreifach wiederholten:

K. (Klarinette.)



Die Hörner intonieren p das erste Thema (F), das bald von zahlreichen Gegenstimmen umspielt, unter Verwendung von G a stets ernsthafter wird, schliesslich mit grosser Energie überleitet zu einem auf D aufgebauten, stets wilder gesteigerten fugierten Satz; diese Steigerung wird unterbrochen durch eine zweite, auf einer Variation eines Teiles des zweiten Themas (H) beruhende, die schliesslich zum Wiedereinsatz des Motiv A führt, nunmehr in gedrängterer und zugleich erhöhter Fassung die Einleitung des Werkes rekapituliert, um bei deren Höhepunkt in einen andersartigen noch heftigeren Exzess auszubrechen:

L. (Hörner.)



In unablässigen Figuren der Streicher ebbt langsam die Stimmung; in moll kehrt, abgebrochen, das erste Thema (A) bedeutend verkürzt wieder, an das sich das zweite Thema (H) in noch leidenschaftlicherer Fassung anschliesst; eine Flöte antwortet ihm pp mit E, und nun führt die Coda des zweiten Themas, in breiterer und gesteigerter Form zu einem FF C-dur, beherrscht von dem von Trompeten und Hörnern vorgetragenen Motiv K. Langsam verklingt der Satz, die Celli schliessen ihn pp, und als Epilog intoniert die Hoboe einen Gesang, der von den Geigen übernommen, zart an- und abschwillt, um ganz zu vergehen. Trompeten und Posaunen bringen noch einmal von fern Motiv I, mit dessen Wiederholung gedämpfte Hörner das Werk beschliessen.

Bruno Walter.

KONZERT

d-moll für 2 Violinen und Orchester op. 9

von Hermann Zilcher.[1])

Besetzung: Streichquintett, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken, Triangel, Becken.

Der **erste Satz** (4/4 Bewegt) dieses durchaus symphonisch gehaltenen Werkes ist von herber Energie erfüllt, die nur zeitweilig von sanfter Melancholie abgelöst wird. Ein Orchestervorspiel bringt bereits zwei für den Gesamtsatz wichtige Themen, die sich teilweise ergänzen und mit einander verwandt sind:

1.



[1]) Geboren 18. August 1881 in Frankfurt a. M., studierte am dortigen Hochschen Konservatorium Komposition bei Iwan Knorr und Bernhard Scholz, lebt in Berlin als Pianist und Musiklehrer. — Nach der Uraufführung dieses Doppelkonzerts aus dem Manuskript (vergl. „Die Musik" Bd. 5, S. 230) hat der Komponist die Instrumentation vereinfacht.



Nach diesem Vorspiel setzen die beiden Solostimmen mit dem zweiten dieser Themen ein und umranken bald darauf das erste Motiv mit Figurenwerk. Noch ist dieses Umspielen nicht beendigt, da ertönt im Orchester folgendes Seitenthema:



Dieses Motiv wird von den beiden Solostimmen aufgenommen und leitet allmählich zu dem Gesangsthema über, das vor den Solostimmen zunächst von den Hörnern vorgetragen wird und, wie folgt, lautet:

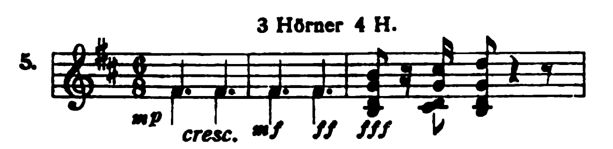


Man beachte dabei das überraschend eingetretene F der Solostimmen nach dem D-dur. Dieses Gesangsthema wird, ehe es zum dritten Male ertönt, durch einen Zwischensatz abgelöst, der auf einer Kombination des ersten Motivs des Orchestervorspiels (No. 1) und einer Umarbeitung des zweiten (No. 2) besteht. Diese Kombination dient auch als Abschluss des ersten Teils. In der darauf folgenden Durchführung werden sämtliche vier bisher vorgekommenen Motive verwertet. Darauf folgt der Wiederholungsteil in kürzerer Form; das Gesangsthema erscheint nunmehr in dem freundlichen D-dur, umsponnen von reicherem Figurenwerk der Solostimmen. Allmählich wird das Tempo schneller, Motiv 1 und 3 werden zu einer prächtigen Stretta verwandt; vor der brillanten Coda, die alle Themen andeutet, erscheint No. 3 noch in trotziger Betonung durch die vier Hörner in folgender Form:



Der zweite Satz (ruhig, sehr frei im Zeitmass, h-moll) mit seiner düsteren Melancholik dürfte wohl ein kleines Drama musikalisch illustrieren, worauf besonders das an einen Trauermarsch gemahnende Hauptthema (No. 6) hinzuweisen scheint. An Lichtseiten fehlt es auch diesem Satze nicht: einschmeichelnd wirkt der H-dur Teil. Eröffnet wird der Satz durch ein grosses Crescendo der hintereinander einsetzenden vier Hörner:





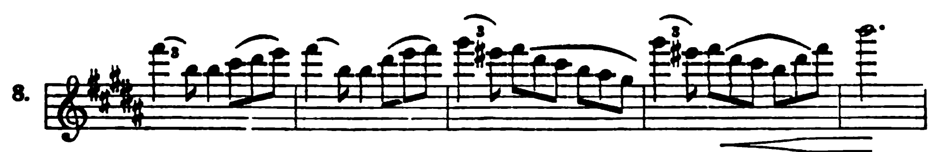
Der letzte Takt erscheint bald in den drei Pauken als wichtige ostinate Begleitungsfigur zu dem breiten ersten Thema (Solo-Violine, wiederholt von der zweiten in der Oktave):



Steigerung bringt dann das Seitenthema:



worauf nochmals das trauermarschartige Hauptthema (jetzt in der zweiten Solo-Violine), nunmehr ohne die charakteristische Begleitungsfigur, eintritt. Der Hornruf des Anfangs, aber jetzt leise nur von einem Bläser gebracht, leitet zu dem Zwischensatz in H-dur ($^3/_4$) über, dessen liebliche über dem Hornmotiv aufgebaute Hauptmelodie:



sich bald ins Ohr einschmeichelt. In der weiteren Folge macht sich ein im Flüsterton dahin huschendes kurzes Motiv:



des öfteren bemerkbar; es dient später zur Überleitung nach dem in mächtiger Steigerung einsetzenden Hornruf (No. 5), zu dem sich die ostinate Begleitungsfigur (3 Takt von No. 5) jetzt gesellt. Es folgt dann die Wiederholung von No. 6, 7 und 8, schliesslich werden 6 und 8 kontrapunktisch miteinander vereinigt; wieder macht sich das Motiv No. 9 geltend, worauf die Coda eintritt; sie wird eingeleitet durch den Anfang von No. 6 in Vergrösserung; in vergrösserter Gestalt vereinigen sich darauf 7 (erste Solo-Violine) und 6 (zweite Solo-Violine) mit der ostinaten Begleitungsfigur. Mit dem seufzenden Anfang von No. 7 klingt schliesslich der Satz im zartesten Piano aus.

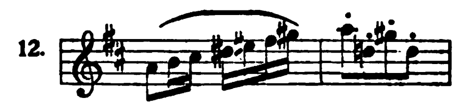
Der dritte tanzartige, Frohsinn und Lebenslust atmende Satz ($^2/_4$ Sehr lebhaft) setzt nach dem kurzen, später wichtigen Trompetenmotiv:



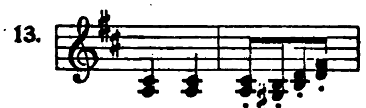
gleich mit dem etwas russisch anmutenden Hauptthema ein:



Es wird von der ersten Solostimme vorgetragen, zuerst nur begleitet von Piccicato-Nachschlägen der zweiten Solo-Violine, bis im Orchester das Trompetenmotiv No. 10 ertönt. Nach einem kräftigen Tutti (No. 11) dient No. 10 zur Fortführung und virtuosen Ausschmückung. Ein neuer graziös hineilender Gedanke ist dann:



Dazu ertönt im Orchester in fis-moll folgendes orientalisch-bizarres Motiv:



Wiederholt wird sodann das Hauptthema und zwar zunächst von den Solostimmen, die wieder durch das kräftige Tutti (diesmal in G-dur) abgelöst werden. Die Solostimmen erhalten dann endlich Gelegenheit zur Entfaltung grösserer Technik und zwar über den Motiven 10 und 12. Nachdem das Flitterwerk der Solostimmen allmählich erloschen, erklingt folgendes Gesangsthema:



Bald spuckt dazu im Orchester (zunächst im tiefen Fagott) das Hauptthema No. 11; Solostimmen und Orchester teilen sich dann in dieses, das dadurch neues Farbenkolorit erhält; es erscheint dann wieder in seiner ursprünglichen Gestalt, gefolgt von No. 12/13 in abgeänderter Gestalt, wobei die Solostimmen kanonisch verwertet sind; immer glanzvoller wird der zum Schluss drängende Satz; kurz vor diesem ertönt noch einmal gewaltig in Trompeten und Posaunen das Motiv No. 1 des ersten Satzes in Vergrösserung. Dr. Wilh. Altmann.

AN SCHWAGER KRONOS

(Goethe)

für Bariton und grosses Orchester

von Alfred Schattmann.

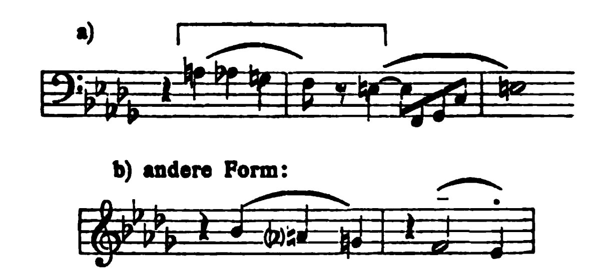
Orchesterbesetzung: Streicher. — 1 kleine, 2 grosse Flöten; 2 Oboen, englisch Horn; 2 Klarinetten, Bassklarinette; 2 Fagotte, Kontrafagott. — 4 Hörner,

2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba. — Harfe. — Pauken, grosse und kleine Trommel, Kastagnetten, Xylophon, Triangel, Becken. — Die Komposition sucht die musikalischen Werte der Dichtung wiederzugeben: Gedankengang und Stimmungsinhalt der letzteren waren für Form und Art des Stückes richtunggebend.

1. Die jubelnde, überschäumende Lebensbejahung kennzeichnen zwei motivische Gedanken:



2. Das Hemmende, Quälende:



3. Der klare Blick auf ragender Höhe:



4. Liebesglück und -kraft:



Die Verwendung dieses Materials ist an der Hand der Dichtung ohne weiteres klar. Überleitende und gedanklich anders geartete Takte — zum Teil melodische Umformungen — bedürfen wohl keiner Erläuterung.

Die Gesangstimme schwebt frei über dem Orchester.

Alfred Schattmann.

SCHWERMUT — ENTRÜCKUNG — VISION

Symphonische Phantasie für grosses Orchester, Orgel, Tenorsolo und Chortenor op. 7

Nach einer Dichtung von Walter Schädelin

von Volkmar Andreae.[1])

I.

Ein Taumelzug! Der königliche Tag
Durchbraust im bunten Schwarme des Gefolgs
Sein Reich in jugendlichem Mut;
Blendend in seines Lichtes Fülle,
Verwirrend durch den tausendfachen Schall
Des Jubels und des Reigens toller Lust.
Der Blumen Wunderteppich breitet
Zu seinen Füssen sich;
Das schönste Festzelt blaudurchsonnter Luft
Spannt hoch sich über all das Frohgedräng.

Doch wenn die stille Norne Nacht
Aus tiefer Wälder kühlem Schattenbann
Die Dämmerschleier wehen lässt —
Wenn aller Glanz des Sonnentags verblich,
Der Farben Reigen matt und matter schwingt,
Und auch das letzte, höchste Abendwölklein
Sein Lied vergass,
Zu kühlem Lufthauch aufgelöst —
Dringt aller Lebensströme Rauschen
Ans innre Ohr,
Und rings der grosse Chor
Der dumpf gebundnen Kreatur
Braust tausendstimmig aus der Tiefe vor:
„Uns weckt und grüsst des Lebens heller Tag,
Grüsst und beglückt, und strömt und flieht,
Reisst uns ins Ungewisse, in die Nacht hinab —
Weh uns, die wir das Sein gekostet haben!
Mit hellen Augen sehen wir die Flucht der Dinge,
Nirgends Bestand, kein Halten und kein Halt —
Ist eine Macht, die sagen kann: kommt her
Ihr alle, denen mein Hauch einst gab das Leben,
Kommt her zu mir, ich will euch Frieden geben?"
Das ist der Schrei, der durch das Weltall dringt:
Ist eine Macht, die uns Erlösung bringt?

II.

Tief unter schwerer Wolken dämmerndem Gebreit
Schritt ich dahin, ein Suchender,
Das Ziel im Herzen, brennend in Begier
Zu finden, harten Willens
Zu weichen nicht, vorwärts zu dringen,
Sternenwärts, bis an des Denkens Rand!
Bis wo des Denkens Schwerkraft uns verlässt
Und der Gedanke
Ureignen Kräften frei gehorcht,
Durch unermessne Räume zielwärts strebt.
Doch da, mit einem Mal
Umwehten Nebelschleier dicht mein Haupt,
Verhüllten Pfad, verhüllten Aussicht mir —
Ich tappt' empor, unsichern Schritts,
Ohn' alle Richtung, und da war kein Licht,

---

[1]) Der Komponist, der durch die Dichtung von W. Schädelin zu seiner symphonischen Phantasie angeregt wurde, ist am 5. Juli 1879 in Bern geboren, absolvierte das dortige Gymnasium (daneben Musikschüler von Dr. Karl Munzinger), studierte 1897—1900 am Konservatorium zu Köln unter Wüllner, Franke, Kleffel und Staub. 1900/01 Solorepetitor an der Münchener Hofoper, 1901/02 Universitätsstudien in Bern. 1902 als Musikdirektor nach Zürich berufen. Veröffentlichte Kompositionen: op. 1. Klaviertrio. op. 2. „Das Göttliche" (Goethe) für Tenorsolo, Chor und Orchester. op. 3. „Charons Nachen" für Soli, Chor und Orchester. op. 4. Violinsonate. op. 5. Lieder. op. 6. Männerchöre a cappella.

Ja nicht ein Schimmer, der mir Hoffnung gab,
Aus diesem Wirrsal einen Weg zu finden —
Da schrie ich auf in der Verzweiflung Wut ...

... In tiefe Ohnmacht drang zu mir ein Ton ...
Ich hörte aus dem Tosen eines Stroms,
Der aus umhüllten Klüften tobend brach,
Von himmelhoher, übersteiler Fluh
In eines Felsenkessels Riesenrund
Mit immer gleichem, tiefem Dröhnen sprang,
Erst einer Stimme Erzklang, Worte dann,
Und dieser Worte Sinn war der:

„Durch alles Lebens rätselvollen Plan,
Vorm innern Auge Bild um Bild,
Traumhafter Ahnung voll,
Wanderst du Mensch.
Ohne Bestand sind alle Dinge,
Bilder sind sie,
Spiegelungen;
Aller Dinge Form ist Gleichnis,
Alles Vergänglichen Sinn: ein Vorbild
Ewiger Liebe!"

Da war's, als ob der Boden unter mir sich höbe,
Die Felsentürme wankten, wälzten, wandelten
Zu Wolkengebirgen mählich sich,
Der Nebeldünste Hülle wich hinweg,
Auf tat in reinem, höherm Glanz sich
Neu eine Welt mir,
Und ich ward entrückt ...

III.

Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne
Wie Ungewitter ...
Und der Verwandelten endloser Strom
Wogt aus der Tiefe über Wolkenhöhen
Empor ins Licht, wo der Vollendeten
Zahlloses Heer sich schart
Um einen, dessen Kraft das All erfüllt.
Vor seines Angesichtes Leuchten
Ist Sonnenlicht wie Neumondsdunkel;
Kein irdisch-schwaches Aug' vermag
Den Glanz je zu ertragen, den es strahlt.
Und mir zerschmolz der heisse Mut,
Der Rechenschaft vom heiligen Gott verlangte,
Wie Erz im Läutrungsfeuer.
Klarheit und sichre Kraft
Durchströmten meine Seele ruhevoll ...
Da hob sich meiner Stimme Schall hellauf
In jubelndem Bekenntnis:
„Wahrlich, du bist der Ursprung alles Seins
Bist alles Lebens Sinn und Ziel;
Wir deine Kinder, mit der Welt gezeugt,
Dich suchend,
Mit jedem heissen Herzensschlag
Den Wunsch durch alle Adern jagend
Zu dir empor zu wachsen.
Das aber ist unser letztes Los:
Hüll' um Hülle streifen wir ab,
Uns selbst zu finden,
Und dich in uns.
Erlöst von Knechtschaft,
Frei,
Verwandelt in der Form,
Wir selbst und
deinesgleichen! ..."

Vor meinem innern Auge unverwandt
Das Nachbild jener andern Welt,
Freu ich der Zukunft mich,
Und Erdenlust und -leid
Glimmt nur wie leiser, blasser Morgenschein.

STREICHQUARTETT
op. 74 in d-moll
von Max Reger.

Das Werk hat vier Sätze. Der erste Satz $^{4}/_{4}$ Allegro agitato e vivace beginnt mit folgendem Hauptthema, das von den vier Streichern unisono gebracht wird:

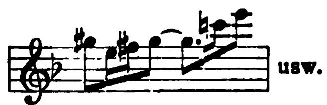


Diesem Thema schliesst sich sofort ein neues, öfters verwendetes Motiv:



usw.

an. Die Tonsprache wird immer erregter, bis sie zum Auftreten des folgenden neuen Motives führt:


usw.

welches grell harmonisierte Thema zum nun erscheinenden Hauptthema (in d- und fis-moll) in freier Imitation zwischen 1. Violine und Violoncello überleitet. Nach kurzer Episode im pp:

usw.

erscheint nach immer leidenschaftlicher werdenden Weiterführung mit zum Teil neuen Motiven und drängendem Auftreten des Hauptthemas und stockenden Synkopen (2. Violine und Bratsche) das eigentliche Seitenthema (2. Thema) des 1. Satzes in F-dur:



Seite 6 der Partitur

Durch ein scharf dissonierendes b der 1. Violine erscheint unvermittelt der sehr erregte Nachsatz, der aus den bisher bekannten und auch neuen Themen gebildet ist. Das Hauptthema des ganzen Satzes tritt immer in schroffem Wechsel mit den anderen Themen in Umkehrung, Verkürzung auf. Plötzlich bricht dieses molto agitato ab, um einem durch langgehaltene Harmonieen gestützten Gesang der 1. Violine (con sordino) Raum zu gewähren. Ein neues, nach dieser pp-Episode auftretendes Motiv, Steigerung mit dem Hauptthema, das sich allmählich in die ruhigen Harmonieen des zweiten Themas löst; gedehnte F-dur-Akkorde beschliessen den ersten Teil.

Die Durchführung beginnt sogleich mit einem neuen Thema (1. Violine) D-dur mit ruhigen Harmonieen der anderen Streicher; das plötzliche Auftreten der Hauptthemen bedingt eine Steigerung bis zum agitato. Wiederum treten nach überleitenden Pizzicati des Violoncello ruhigere Episoden auf (zum Teil aus dem Hauptthema gebildet). Ein leidenschaftliches, kurzes Solo des Violoncello führt zu sehr bewegter Durchführung der bisher bekannten Themen in wohl manchmal schroffem Wechsel. Die Wogen glätten sich; die zagenden Synkopen aus der Überleitung des ersten Teiles zum zweiten Thema führen zum zweiten Thema selbst in wesentlich anderer Harmonik.

Nach kurzer Steigerung und markantem Wechsel zwischen ff und p

(NB. den 1. Intervallenschritt  des 2. Themas)

entwickelt sich ein höchst unschuldiges Fugato mit den ersten sechs Noten des Hauptthemas.

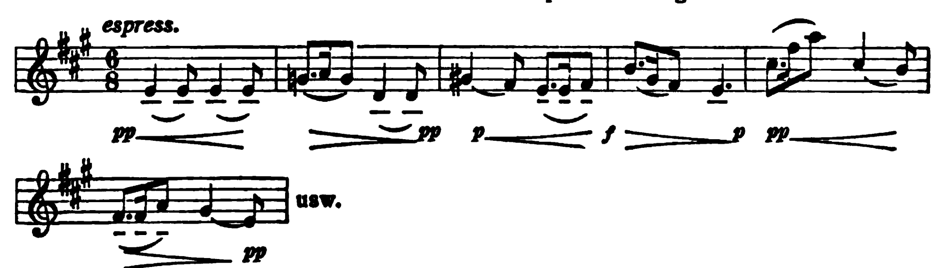
Nach mehrmaligen Kombinationen der beiden Hauptthemen beginnt nach kurzer, energischer Steigerung die durch Poco meno mosso und ppp eingeleitete Reprise des ersten Teiles. Nach der Reprise, die den ersten Teil mit sehr wenigen Änderungen bringt, beginnt nach den langgehaltenen D-dur-Akkorden die kurze Coda, die in freiester Gegenüberstellung des ersten Hauptthemas und des Seitenthemas den ersten Satz in stürmischem fff beendet.

Zu der tieferregten Sprache des ersten Satzes steht das nun folgende Vivace C-dur ³/₄ in grösstem Gegensatz. Das „kreuzfidele" Thema lautet also:



Es treten nach und nach noch manche, hier und da wohl auch ironisch gemeinte kleine Themen auf: doch sind sie alle für jeden nur einigermassen musikalischen Menschen, der nicht hinter jedem ♮ und ♭ eine perverse musikalische Ader des Komponisten wittert, ohne weiteres verständlich. Nach kurzem, schwermütigem Zwischensatz in cis-moll — man verzeihe mir die Tonartenfolge: C-dur, cis-moll, C-dur — beginnt der Spuk von neuem; doch werden die verschiedenen Themen nun in anderer Reihenfolge gebracht als zuerst; ein immer toller werdender Übermut bequemt sich schliesslich zu unschuldigen Pizzicati — und empfiehlt sich.

Der dritte Satz Andante sostenuto e semplice hat folgendes Thema:

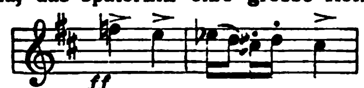


An dieses einfache Thema schliesst sich eine Reihe von elf Variationen in A-dur (1., 2., 3., 4. und 5. V.), in D-dur (6. V.), in d-moll (7. V.), in fis-moll (8. V.), überleitend (9. V.) nach a-moll (10. V.) und in A-dur (11. V.).

Der vierte Satz, vorwiegend heiteren Charakters (Rondo), hat nachstehendes Thema:



Nach der Wiederholung dieses Themas im ff (nach motivisch neuem Zwischengliede) erscheint ein neues Thema, das späterhin eine grosse Rolle in diesem Satze spielt:



Eine längere Überleitung führt zum Seitenthema, das absichtliche Ähnlichkeit mit dem Seitenthema des ersten Satzes besitzt:



Ein weiteres kleines Thema, das späterhin noch häufiger verwendet wird, sei noch angeführt:



Nach erfolgter Reprise des ersten Themas erscheint sogleich das dritte Thema in a-moll:



In der nun beginnenden Durchführung werden alle Themen in freiester Weise und je nach Laune gegenübergestellt. Ein nochmaliges, energisches Auftreten des dritten Themas führt nach mancherlei übermütigem Streifen auf „verbotenen Wegen", nach scheinbaren Fugatos und ähnlichen „gestrengen Masken" nach D-dur und damit zum ersten Thema des Rondos zurück. Die Reprise des ersten Teiles des Rondos gestaltet sich nur in einigen wenigen Takten anders als wie erwartet. Eine kleine „harmonisch" ängstliche Kindergemüter vielleicht erschreckende Coda (aus dem Hauptthema) beschliesst das Schlussrondo. Ich betone nachdrücklichst, dass mein Streichquartett op. 74 keinerlei verstecktes oder „geleugnetes" Programm in sich birgt; das Werk will nur Musik sein. Es steht jedermann frei, sich dabei etwas zu denken oder nicht. **Max Reger.**

WORPSWEDE

Stimmungen aus Niedersachsen
Dichtungen von Franz Diederich
für mittlere Singstimme, Violine, Englisch Horn und Klavier op. 5
von Paul Scheinpflug.

Das weite, schweigsame Land an der Unterweser mit seinen endlosen Haideflächen, seinem dunklen, geheimnisvollen Moor, den zahlreichen Wasserzügen, auf denen lautlos schwarze Segel ziehn und sich phantastisch vom tiefblauen Sommerhimmel abheben, dieses jungfräuliche Stück Erde ward in jüngst vergangener Zeit das Ziel der Sehnsucht einer kleinen Schar starker Künstlernaturen, deren Sinn auf Schaffung von Wurzelkräftigem, Bodenständigem, Neuwertigem gerichtet war. Der Malerei ward ein Neuland der Kunst durch die „Worpsweder" erobert. (Worpswede, das weltferne Dorf, auf einer Sanddüne, der einzigen Erhebung im Moor, gelegen, ist der typische Ausdruck für dieses Land geworden.)

Aber auch andere Künstler zog es hierher und löste ihre tiefste Sehnsucht aus: Franz Diederich schrieb hier eins der besten Bücher landschaftlicher Lyrik, seine „Worpsweder Stimmungen". — Diese erdfrischen, stimmungsschweren Dichtungen benutzte Paul Scheinpflug als Unterlage für seinen Versuch, auch der Musik

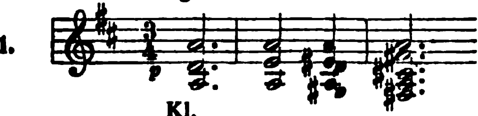
dieses Neuland zu erobern, in ihr ein Stück seines innersten, persönlichsten Lebens, des tiefsten Naturversenkens, zu geben. So entstand das Kammermusikwerk „Worpswede". — — —

Der Dichter selbst führe uns in diese Welt ein:

„Über rotes Haideglühn
Durch das Dunkel hoher Föhren
Streif ich in ein Wunderland:
Unter abendgrauen Flören
Ruht es dämmernd ausgespannt.
Lausche nun, du Flurengrün, —
Meine Sehnsucht sollst du hören!
Lausche nun, weltabgewandt!"

Ein **Instrumentalvorspiel**: „Das Land der Einsamkeit", lässt wie aus Nebelflor und Dämmerschwere das neue Wunderland famagleich heraufsteigen. Schon hier treten die drei für den ganzen Zyklus typischen Haupttongebilde auf, das dumpfe, schattenhaft sich ausbreitende „Nebelthema":





das vom Englischhorn eingeführte, milde Ruhe und Beseligung atmende „Friedensthema":



und das von Ausrufen hellen Entzückens

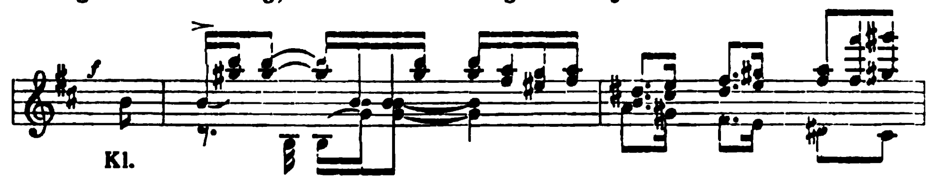


begleitete, wonnigste Berauschung des Herzens widerstrahlende „Wunderlandthema":



Nach einer reizvollen Kombination von II und III in Englischhorn und Violine klingt die Einleitung sanft träumend aus.

Der erste Gesang: „Der Himmel spannt sein leuchtend Dach" (für Singstimme, Violine und Klavier) schildert in blendenden Farben eine Fahrt ins Wunderland. Die zugrunde liegenden Themen II und III erscheinen in mannigfacher Umbildung und Erweiterung; der oben bereits angedeutete Jauchzer:



und ein das Plätschern der Wellen andeutendes Motiv:



treten als sekundäre thematische Elemente belebend hinzu und erhöhen die Stimmung zu sonnigster Begeisterung. Unter den Umgestaltungen der Hauptthemen sei als in ihrer melodischen Glut besonders ausdrucksgross die auch in der Folge wiederkehrende Steigerungsform des Wunderlandthemas zitiert:



Der zweite Gesang: „Lenzgeläutert scherzt der Windhauch", gibt die Stimmung eines ersten Frühlingstages im Moor wieder. Der Jauchzer hat sich in eine frohlockende Begleitungsfigur der Violine:



umgewandelt, im Klavier trillert und jubelt es und die Singstimme bringt, vom Englischhorn imitiert, eine neue, lenzfreudige Melodie:



die später in dieser Gestalt erscheint:



Mit den Fluss hinunter treibenden „ersten Segeln aus dem Moor" taucht im Englisch-

horn das nach Moll verdunkelte Wunderlandthema auf; dann beherrscht bis zum Schluss das auch in der Vergrösserung erscheinende Frühlingslied wieder das Feld.

„Fern auf dem Wasser, in sinkender Dämmerung, verklingen auf einer Harmonika die Töne eines Volksliedes," so deutet der Komponist selbst den Anfang des dritten Gesanges. Über einer einsamen, melancholischen Unterstimme des Englischhorn lässt die gedämpfte Violine ein schlichtes Lied zweistimmig erklingen:



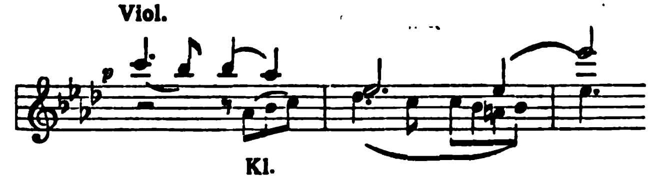
In schmerzlicher Ergriffenheit antwortet das Klavier:



um dann, sich beruhigend, in die erhabene, ein Bild der sternenfunkelnden, seelenbeflügelnden Nacht bedeutende As-dur Melodie der Singstimme einzulenken:



Das Klavier begleitet den Gesang mit weitgespannten, pathetischen Akkorden, das Englischhorn singt dazu eine Gegenmelodie, bis die Geige mit dem oben zitierten, jedoch in Dur erhobenen Seitengedanken:



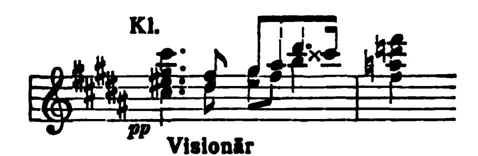
einsetzt, auf dessen Schwingen dann unter Entfaltung einer warmströmenden Polyphonie der „Seele Flug sich freiringt".

Wenn über die musikalische und poetische Kraft und Wahrheit dieses Gesanges Zweifel kaum aufkommen werden, so wird der letzte, „Herbstfrühgang" betitelt, in seiner Herbheit und rücksichtslosen Kühnheit wohl Widerspruch erwecken. Der „Herbstfrühgang" lässt die Stimmungen durchkosten, die ein Sonnenaufgang im

herbstlichen Moor auslöst. Mit harten Rhythmen und Akzenten, mit schwer brauenden Akkorden beginnt der Satz:



Zwischen liegenden Stimmen in Tiefe und Höhe, unter Beibehaltung des pochenden Anfangsrhythmus sind die dissonierenden Naturstimmen der Zuggans, der Nebelkrähe, der Dorfuhr musikalisch angedeutet und verwoben: ein Nachtstimmungsbild von verwegenster Realistik. Mit der ersten Sonnenahnung, „und östlich fern durchs graue Düster webt Geheimstes, das die Hülle zaudernd hebt", tritt ein neues Motiv auf, der Träger des Morgenzaubers:



Auf langem Orgelpunkt wird es in grosser Steigerung durchgeführt; die bis dahin zurückgehaltene Violine setzt mit einem gleichsam den ersten Lichtstrahl verkörpernden, durch 39 Takte gehaltenen hohen Tone (gis, später h) ein, während Singstimme und Englischhorn in imitatorischer Durchführung dem geheimnisvollen Wirken der Dämmerung nachgehen. Mit dem in gesteigertem Tempo einsetzenden E-dur gewinnt das obige Seitenthema folgende, freudige Bewegung atmende Fassung:



Unter Engführung von allen Stimmen aufgenommen, leitet es zu der nächsten Gruppe über, die im Hinblick auf den in Wallung geratenen Nebelflor das Thema I der Introduktion und das Nachtstimmungsthema wieder aufnimmt, während die Violine in lang aufwogenden Triolenpassagen sich ergeht. Dann aber, mit der siegend schwellenden Farbenflut des Himmels löst sich alles in Jubel auf: im Klavier erbraust es von Arpeggien und Trillern, Singstimme und Englischhorn werfen triumphierend das Thema des Morgenzaubers hinein und über allem jubiliert lerchengleich die Violine. Unter emphatischen Zurufen „Der Tag! Der Tag!" entfaltet sich breit und glanzvoll das Naturthema (II), und mit dem nach dreimaligem Ansatz majestätisch emportauchenden Wunderlandthema, in Kombination mit dem Thema des Morgenzaubers, wird das Tagesgestirn selbst empfangen. Eine frische Wanderstimmung löst sich aus und unter phantastischen Umgestaltungen und wechselnden Kombinationen der Hauptthemen legt sich allmählich der Sturm der Gefühle. Ein kurzer Epilog, auf den Ton der Introduktion gestimmt, gibt mit schlichter Herzenseinfalt und rührender Innigkeit dem Geständnis Ausdruck: „Ich liebe dich, du braunes stilles Land! Um dich und deiner stillen Menschen willen lieb ich dich!" C. Ulbrich.

SERENADE

für fünfzehn Blasinstrumente op. 7

von Walther Lampe.

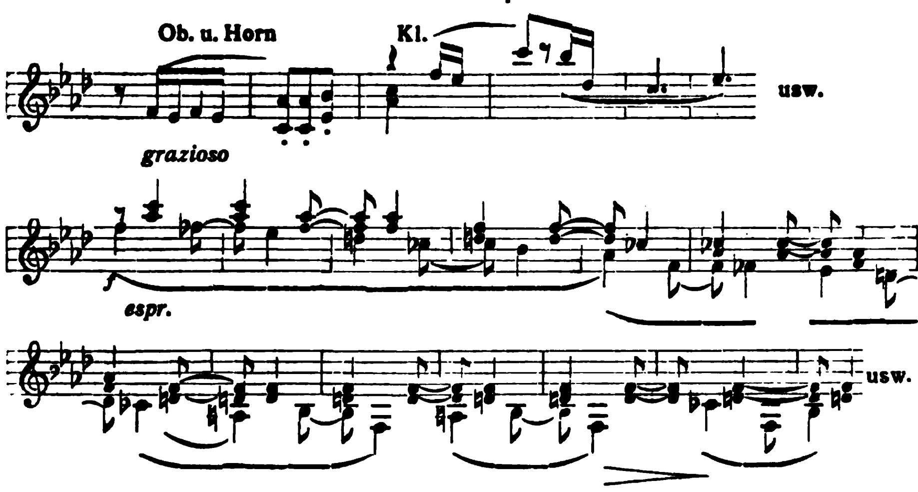
Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner.

Als äussere Anhaltspunkte seien aus dem Ganzen nur einige Hauptmotive und Themen angedeutet.

Der erste Satz, Allegro con grazia, trägt Sonatenform.
Aus dem Hauptthema:



Aus der in das zweite Thema überleitenden Episode:



Aus dem zweiten Thema:



Zweiter Satz, Allegro scherzando.
Hauptmotiv:





Aus dem Trio:



An den **dritten Satz, Adagio,**



schliesst sich unmittelbar das **Finale** an.

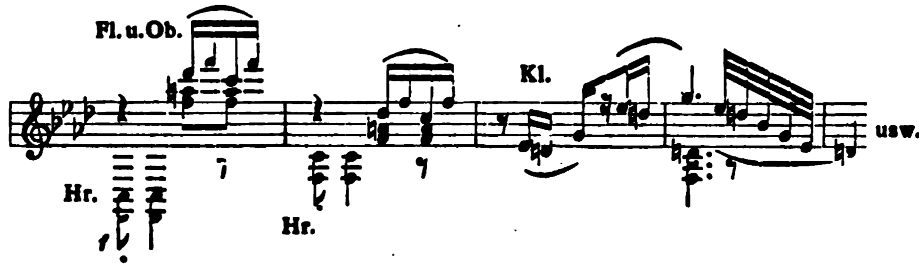
Aus dessen Hauptthema:







Aus der Überleitung in das zweite Thema:



Zweites Thema:



Hr. von Bkl. u. Fg. mit bewegten Figuren umspielt.



Walther Lampe.

DAS LEBEN EIN TRAUM
Symphonische Dichtung für Orchester
von Friedrich Klose.

Motto: „Wer vom Lebensschmerz zeugen will, der muss sein Herz selber zum Schreibzeug machen." Julius Bahnsen. — Komponiert 1896.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 4 Pauken, 1 Glockenspiel, 1 Holzklavier (Xylophon), 1 Triangel, 1 kleine Trommel, 1 Paar Becken, 1 grosse Trommel, 1 Tamtam, Orgel, 2 Glocken, 4 Harfen, 18 erste, 18 zweite Violinen, 16 Bratschen, 12 Violoncelle, 10 Kontrabässe. Dazu ausserhalb des Konzertraumes: 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Serpent, 1 tiefgestimmte Wirbeltrommel. — Der Dysangelist. Dreistimmiger Frauenchor. — Die Ausführenden bleiben insgesamt dem Auge des Hörers verborgen. Der Konzertraum wird verdunkelt.

Der Titel des Kloseschen Werkes, das bis jetzt erst eine einzige Aufführung (in Karlsruhe unter Felix Mottl, dem das Werk auch gewidmet ist), erlebte, hat vielfach die irrtümliche Ansicht erweckt, als ob es sich dabei um eine durch das bekannte gleichnamige Drama des Calderon de la Barca angeregte Tondichtung handle. Das ist nicht der Fall. Vielmehr hat Kloses Komposition mit der Dichtung des grossen Spaniers nichts gemein, als eben nur die Überschrift und den in ihr sich aussprechenden Grundgedanken, dem wir auch sonst bei so vielen Dichtern und Denkern begegnen, dass das menschliche Leben nichts weiter sei, noch auch mehr bedeute als ein flüchtiger Traum, dass, um mit Shakespeare zu reden, „we are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep."

Wenn Kloses Symphonie keinerlei näheren Berührungspunkte mit dem Schauspiel Calderon's hat, so erinnert sie dagegen in gewisser Hinsicht an das Pendant, zu dem sich Grillparzer durch das spanische Stück anregen liess, das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben". Wie nämlich da die Gestalten des Traumes, erst glänzend und lockend, sich immer mehr verdüstern und verwirren und endlich gleich einem drückenden Alp auf der Brust des Träumenden lasten, den dann das erlösende Erwachen aus allen Ängsten und Nöten befreit, — so spielt sich in dem Kloseschen Werke ein Menschenleben in Tönen ab. Alles, was dem Menschen das Leben erstrebenswert erscheinen lässt, der Jugend goldnes, unschuldsvolles Paradies, der Liebe Zauber, des Ruhmes und der Ehre Lockungen, sie alle ziehen an uns vorüber. Aber

sie alle erweisen sich zuletzt als Wahngebilde, als Illusionen, die das Herz nicht auf die Dauer befriedigen können. Was einzig als wahrhaft und wirklich sich erweist, das sind die Schmerzen, die die Brust durchfoltern, sobald wieder einmal ein für unverlierbar gehaltenes Gut in den Orkus hinabgesunken, eine schillernde Hoffnung als trügerische Fata morgana erfunden ward. In glühend prächtigen Farben schildert uns der Tondichter, was das Leben an glänzenden Zielen und begehrenswertem Besitztum uns vorspiegelt, in tief zu Herzen gehenden Tönen erleben wir das Zusammenstürzen all dieser leuchtenden Ideale, die fortgesetzte Desillusionierung, bis endlich am Schlusse jene Stimmung resultiert, die nichts mehr hofft und nichts mehr fürchtet, der das Leben nur noch ein leeres Träumen ist, aus dem zu erwachen es nur des festen Willens des Träumenden bedarf.

„Ist denn so gross das Geheimnis, was Gott und der Mensch und die Welt sei? Nein! Doch niemand hört's gerne; da bleibt es geheim." — Diese Worte des Dichters der venetianischen Epigramme können es erklären, warum die *pessimistische* Weltanschauung gegenüber dem Optimismus bei der Majorität der Menschen so sehr im Nachteil ist, während doch, wenn man allein die Überzeugungskraft in Rechnung zieht, sich nicht recht absehen liesse, wie überhaupt ein denkender Kopf sich anständigerweise noch zu einer optimistischen Welt- und Lebensauffassung bekennen möchte. Aber: „Niemand hört's gerne," — und dieser begreifliche Widerwille des Menschen, eine ihm unangenehme Wahrheit sich einzugestehen, hat — mit ganz verschwindenden Ausnahmen — selbst diejenigen noch immer verleitet, dem Quod volumus libenter credimus eine, wenn auch noch so geringe Konzession zu machen, die es sonst an Kühnheit und Unerschrockenheit des Denkens nicht fehlen liessen. „Niemand hört's gerne," — darin haben wir wohl auch den Grund zu suchen, warum ein so ernstes und tiefes Werk wie Kloses „Das Leben ein Traum" bis jetzt noch so gut wie gar keine Beachtung gefunden hat. Denn es ist ein unerbittlicher und erbarmungsloser Pessimismus, der dieser Tondichtung zugrunde liegt, ein Pessimismus, so radikal und konsequent, wie er auf philosophischem Gebiete bisher nur einen einzigen Vertreter in dem aus eben demselben Grunde fast gänzlich unbekannt gebliebenen Julius Bahnsen gefunden hat, und zu dessen künstlerischer Gestaltung sich wohl ebensowenige sonderlich stark hingezogen fühlen dürften wie zu seiner philosophischen Systematisierung. Aber eben dies, dass Klose ganz ohne Pose und Affektation, aber auch ohne Bangen und Scheu als künstlerischer Vertreter einer Weltanschauung auftritt, die keinerlei „Versöhnung" kennt, und deshalb auch kein Bedenken trägt, sein Werk mit einer grellen Empfindungsdissonanz abzuschliessen, weist ihm eine ganz exzeptionelle Stellung an, und dass er es verstanden hat, einen seelischen Inhalt, der in allem und jedem den Stempel des Selbsterlebten trägt, in eine künstlerische Form zu giessen, die ihn voll und ganz zu gewaltigst erschütternder Wirkung in die Erscheinung treten lässt, verleiht dieser eigenartig bedeutenden Schöpfung ihren ästhetischen Wert.

I. Von den vier Sätzen, in die sich Kloses Tondichtung gliedert, entspricht der *erste* in formaler Hinsicht zunächst ziemlich genau dem Schema des klassischen Sonatensatzes. Nach wenigen, den motivischen Keim des zweiten Themas vorbildenden Takten (vergl. 2a) setzt in d-moll das Hauptthema:

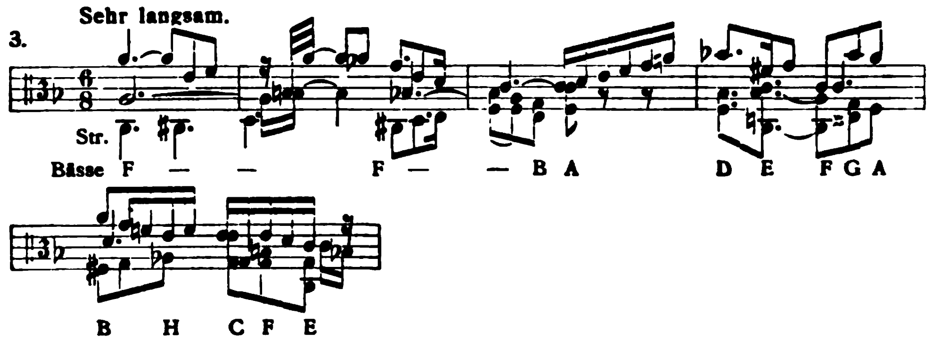


ein, das als eigentliches melodisches Subjekt des ganzen Werkes den ruhe- und rastlos vorwärtsstrebenden Lebenswillen zu symbolisieren scheint und in den mannigfachsten Umbildungen auch in den späteren Teilen wiederkehrt. Ihm gesellt sich alsbald ein zweites, das im Gegensatz zu ihm den Charakter ruhevollen Friedens trägt, aber erst nach einigen kurzen Ansätzen zur Durchführung des Hauptthemas in seiner eigentlichen Gestalt:

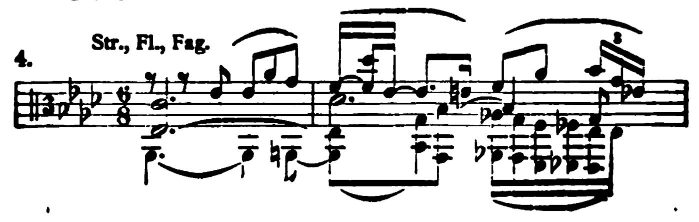


und auch in der geforderten Tonart F-dur erscheint. Dieser erste Teil wird regelrecht wiederholt. Die Durchführung entrollt in vielseitigen und kunstreichen Kombinationen der beiden Themen die wechselvollen Bilder des Ringens und Strebens hoffnungsfreudiger Jugend, für die es, wenn auch keine restlose irdische Befriedigung, so doch noch das selige Vertrauen gibt, dass über den Sternen ein himmlischer Vater wohne, in dessen Arme das schmerzgequälte Menschenherz sich flüchten könne. In religiöser — doch schliesslich schon vom Zweifel angekränkelter — Stimmung klingt der Schluss des Satzes aus, der auch die Orgel zu klanglich mächtiger Wirkung heranzieht.

II. Der zweite langsame Satz (F-dur) trägt die gleichfalls einem Drama des Calderon entlehnte Bezeichnung: „Über allen Zauber Liebe." „Schon hat der Jüngling die ersten bittern Lebenskämpfe hinter sich, schon musste er seine kühnsten Hoffnungen immer mehr verblassen sehen, schon steht er am Grabe manches stolzen Wunsches. Da lockt von neuem das Leben. Der holde Zauber der Liebe ist es, der ihn erst leise umfängt, mit kosendem Spiele umgaukelt und dann widerstandslos mit sich fortreisst zum tollen Rasen einer alles verzehrenden Leidenschaft. Aber auch hier keine Dauer, auch hier keine restlose Befriedigung, auch hier zum Schlusse — die Enttäuschung." — Zwei Themen liefern wie im ersten Satze das melodische Material des musikalischen Aufbaus. Dem sehnsuchtstiefen Gesang des ersten:



tritt nach einiger Zeit — gleichsam als Repräsentant des weiblichen Teils — in As-dur seine Umkehrung gegenüber:



Aus ihr entwickelt sich ein inniges Liebesthema (Des-dur), in dessen Motiv a wir Motiv b des zweiten Themas des ersten Satzes

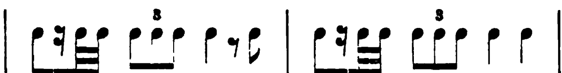


wiedererkennen. In gewaltiger, glühend-sinnlicher Steigerung wird der Höhepunkt trunkenen Liebesgenusses erreicht, der des Gefühles edleren Teil zerstört und nur mehr ein schwaches Erinnerungsbild seiner einstigen idealen Beseligung zurücklässt.

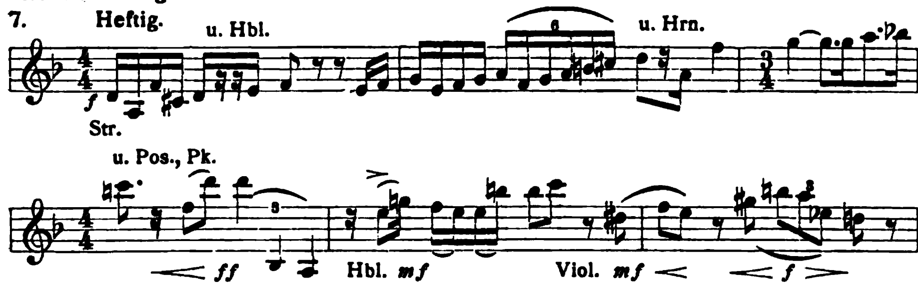
III. D-moll. Fahl dämmert das Licht des Morgens, zu dem der Mensch aus solchem Wahn erwacht, der ihn wieder um ein Stück seligster Hoffnungen beraubt hat. Die Umbildung des Themas 1, die zu Anfang des dritten Satzes in den ersten Violinen allein erscheint, atmet diese Stimmung:



Zu niederschmetternder Wucht wächst das erbarmungslose Pochen des Rhythmus an:



in dem sich in der Folge die tragische Gewalt des Schicksals zu verkörpern scheint. — Verloren ist der Kindheit seliger Glaube, verloren der Liebe himmlisch Paradies, — nur geblieben der unersättliche Willensdrang. Er wird zur Taten- und Schaffenslust. Straff rafft sich das Hauptthema (vergl. 1 u. 6) zu einer energisch vorwärtsstrebenden Figur zusammen:



In der Ferne lockt ein stolzes Ziel, dessen werbender Ruf erst leise, dann immer lauter erklingt. Siegesgewiss wird das hohe Werk begonnen. Aber bald zeigen sich Neid und Missgunst, die jede freie Regung kühner Kraft im Keim erstickende Pedanterie schulmeisterlicher Normen und Doktrinen — in einer grotesken Doppelfuge symbolisiert —:





nur allzugeschäftig, die Fundamente des hochgewölbten Baues zu untergraben, so dass er, halbvollendet, krachend in sich zusammenstürzt. — Noch einmal aber erhebt sich aus seinen Trümmern die Hoffnung, durch unvergängliche Taten und Werke Unsterblichkeit zu erringen. „Jauchzend stürz' ich noch einmal mich in des Kampfes Strudel, jubelnd biet' ich die Brust der tosenden Brandung, lacht mir doch leuchtend das herrlichste Ziel. Und näher und näher ring' ich zu ihm mich heran, schon fass' ich danach — da versagt die Kraft — entschwunden ist die lockende Lüge — und gellend dröhnt durch die Nacht der Alltäglichkeit teuflisch Gespött."

IV. Nach dieser letzten Katastrophe bleibt nur noch eine Sehnsucht, die nach dem Ende, dem Tode, dem — Nichts. Diese Sehnsucht gewinnt in einem Trauermarsche:



musikalische Gestalt, der sich thematisch wiederum als eine Variante des Hauptthemas (1) darstellt. Bis zu diesem Punkte hatte sich der Künstler allein des Orchesters bedient, um seine Idee zu gestalten. Nun nimmt er das gesprochene Wort zu Hilfe, um gleichsam das Resultat des Vorhergegangenen unzweideutig dem Hörer zu übermitteln, die Summe des Ganzen zu ziehen. Der „Dysangelist"[1]) tritt auf als Repräsentant der pessimistischen Weltanschauung — und als solcher ist er identisch mit dem „Helden" des Werkes selbst, — um, während das Orchester schweigt, deklamierend, sozusagen, ein nachträgliches „Programm" der Tondichtung zu geben. Er ruft den Tod herbei und begrüsst ihn — hier tritt das Orchester mit melodramatischer Begleitung wieder ein — mit den ergreifenden Worten der Ode „Dem Tod ins Angesicht!" (gleichfalls aus Bahnsens Pessimisten-Brevier). Kühn und trotzig scheucht er die Wächter von des Todes rätselumrankter Pforte und, während ein geheimnisvoller Frauenchor den lockenden Ruf: „Nirwana" ertönen lässt, schickt er sich an, die dunkle Schwelle des Jenseits zu überschreiten.

Rudolf Louis.

---

[1]) Die Bezeichnung ist dem 1881 in zweiter Auflage erschienenen „Pessimisten-Brevier" (Berlin, Theobald Grieben) entnommen, dessen anonymer Verfasser Julius Bahnsen war.

DICHTERSCHICKSAL (LA VIE DU POÈTE)
Symphonie-Drama in drei Aufzügen und vier Bildern, Musik und Dichtung von Gustave Charpentier.

Unter der grossen Menge der neueren französischen Musiker ragt weit über Haupteslänge Gustave Charpentier hervor, und fast will es scheinen, als ob in dem genialen Schöpfer der „Louise" der französischen Musik der ersehnte Erbe und Nachfolger Berlioz' erstanden wäre. Diesen Eindruck gewinnt man unwillkürlich beim Anhören von Charpentiers „Symphonie-Drama": „La vie du poète", eines bereits vor 12 Jahren vollendeten Werkes, das, bisher in Deutschland so gut wie unbekannt, durch die Aufführung des Heidelberger Bachvereins im letzten Winter in würdiger und erfolgreicher Weise bei uns eingeführt wurde.

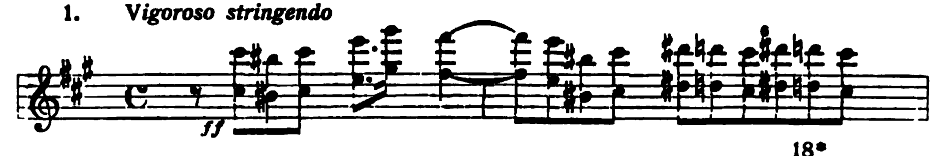
In Inhalt und Form verrät das Werk deutlich Berliozschen Einfluss. Inhaltlich hat es offenbar sein Vorbild in der fantastischen Symphonie. Berlioz nannte sein Werk „Episode aus dem Leben eines Künstlers", Charpentier gibt Episoden, Stimmungen aus einem Dichterleben: Verzückungen, Traumgesichte, dann, wie die Muse flieht, lästernde Verzweiflung, Sinnentaumel und Betäubung im tollen Treiben auf Montmartre. Dies in wenigen Worten der Inhalt der im einzelnen ziemlich unklaren, in der Übersetzung teilweise fast unverständlichen Dichtung, einer Aneinanderreihung von momentanen Stimmungsbildern, die nicht den Anspruch auf scharfe begriffliche Klarheit erheben. Als Hauptinterpreten der verschiedenen Stimmungen benutzt Charpentier den Chor, der bald als „innere Stimmen", bald als „Stimmen der Nacht, des Fluchs, der Vergangenheit, der Zukunft" die wechselnden Gefühle des Dichters wiedergibt. — In formaler Hinsicht scheint Charpentier eine Weiterbildung der Berliozschen „Dramatischen Symphonie" beabsichtigt zu haben, deren Stillosigkeit er durch die feste Gliederung in Akte und Szenen zu umgehen suchte. Ausser dieser Gliederung hat indes sein „Symphonie-Drama" nichts mit dem Drama gemein, von Handlung ist so gut wie nicht die Rede, und der Ort der Handlung ist nach Charpentier's eigenen Worten „purement imaginaire". Wenn er trotzdem Ortsangaben für eine etwaige szenische Darstellung gibt, so beweist er mit dieser Inkonsequenz nur, wie wenig streng er selbst den Begriff des Symphonie-Dramas auffasst und aufgefasst wissen will.

Die Musik Charpentier's trägt echt französisches Gepräge und lässt bei aller Originalität unschwer die typisch-nationalen Charakterzüge erkennen, die wir schon bei Berlioz bewundern und lieben: glühende Leidenschaftlichkeit neben zartester Poesie, ein ausgeprägter Sinn für das Ausdrucksvolle und Malerische, eine schonungslose Realistik, die vor der Darstellung des Hässlichsten nicht zurückschreckt, und dann wieder ein Schwelgen in Melodieen von berückender Klangschönheit. Nirgends ein Sichverlieren in Einzelheiten; durch das ganze Werk geht ein grosser, symphonischer Zug, der seinen Höhepunkt in der grandiosen Orchestereinleitung zum 3. Akt erreicht.

Der verfügbare Raum gestattet im folgenden nur eine kurze Skizzierung des thematischen Aufbaus und Stimmungsgehaltes der einzelnen Szenen.

Akt I: „Begeisterung (Enthousiasme)." Ein leidenschaftlich bewegtes Vorspiel leitet die 1. Szene ein. Seine beiden Hauptthemen beherrschen den ganzen I. Akt:

1. *Vigoroso stringendo*







1. Szene: „Sammlung (Recueillement).“ Der Dichter „träumt als Kind sich zurück“ in die Tage der ersten Begeisterung, in deren „morgenlichem Glühen“ die Seele sich emporschwingt zu den leuchtenden Höhen seligsten Glaubens und Hoffens. pp misterioso hebt der Chor der „inneren Stimmen“ mit dem 3. Hauptthema des I. Aktes an:



Über dem langsam, in mächtiger Steigerung sich aufbauenden Chor jauchzt des Dichters Stimme (Sopran und Tenor): „Was sie auch quäle, glutenumloht entschwebet meine Seele“ (Th. 2). — Nun folgt die „Beschwörung (Incantation Sz. 2).“ Erst leise bittend, dann immer drängender, immer leidenschaftlicher bis zur ekstatischen Verzückung ruft der Chor die „himmlische Flamme“ der Inspiration herbei, die wie Sturmesbrausen über den Dichter hereinbricht und ihn entführt ins „Land des Traumes“ (Sz. 3), wo er den Sphärengesängen lauscht und „der urewigen Ordnung“ wundersame Tempel erschaut. — Thematisch bringen die beiden letzten Szenen kaum Neues; ihr gesamtes motivisches Material ist in höchst geistvoller Weise aus den drei Hauptthemen entwickelt.

Akt II: „Zweifel (Doute).“ Des Dichters Stern droht zu erbleichen. Von Zweifel an seinem Genius gefoltert, sucht er Ruhe im Schweigen der Nacht (Sz. 1: Zaubernacht „la nuit splendide.“) In einem Chorsatz (mit Alt- und Sopransolo) von wundervollem Stimmungszauber singen „die Stimmen der Nacht“ seinem gequälten Herzen Trost zu. Thema des Nachtzaubers (Motiv a besonders reich verwendet):





All die geheimen Laute der Nacht erwachen, geheimnisvoll murmelt der Bach, leis flüsternd spielt der Nachtwind in den schwanken Gräsern. Bang lauscht der Dichter in das Dunkel hinaus, klagend tönt seine Frage in die träumende Stille:



Als Antwort klingt ihm der Nacht uraltes Schlummerlied entgegen:



Grausen erfasst ihn vor diesem bangen Schweigen. Nochmals versucht er in verzweiflungsvollem Aufschrei das Dunkel zu durchbrechen, sein Geschick zu ergründen, das ihm die Nacht verhüllt. „Triumph oder meiner Hoffnung Tod!" Doch sein Schrei verhallt im leisen Rauschen des Windes. Aus weiter Ferne klingt traumverloren das einsame Lied der Nachtigall herüber.

Akt III. 1. Bild: „Ohnmacht (Impuissance)." Von seinem Genius verlassen, flucht der Dichter der Gottheit, die ihn unverdient solche Strafe büssen lässt. Ein gewaltiger, breit ausgesponnener Orchestersatz schildert packend seine knirschende Ohnmacht, seine Verzweiflung, sein vergebliches Ringen und Aufbäumen gegen ein grausames Geschick, sein trostloses Klagen um verlorenes Glück. Der Chor („Die Stimmen des Fluchs") schleudert bald in rasender Wut, bald in verbissenem Ingrimm seinen Fluch zum Himmel empor:



Fremdartige Klänge der Orgel tönen dazwischen, wie wehmütige Erinnerung an den einstigen Frieden der Seele, wie lästernder Hohn. Noch einmal bäumt sich der zerschmetterte Dichter auf und mit seiner letzten Kraft schreit er dem Gott sein „Sei verflucht!" entgegen.

2. Bild: „Rausch (Ivresse)." Im wüsten Treiben eines „Festes auf Montmartre" sucht der gebrochene Dichter Betäubung. Ein tolles Durcheinander von Gassenhauermelodieen schallt uns entgegen, begleitet von Tambourin und Kastagnetten:





Immer tiefer wird der Unglückliche in den wilden Strudel hineingezogen. In seinem trunkenen Sinn tauchen alte Erinnerungen auf, das Thema der ersten Begeisterung (1) zieht flüchtig vorüber, die „Stimmen der Vergangenheit" erwachen und wiederholen den grausigen Fluch (7), um alsbald in das Lied der Zaubernacht überzugehen, das leise erstirbt in den ausgelassenen Rhythmen eines hinter der Szene beginnenden Balles. Ballthema (Harmoniemusik):



In die Ballmusik, die allmählich vom gesamten Orchester aufgenommen wird, tönen die Klänge des draussen vorüberziehenden Zapfenstreichs herein, immer wilder tobt der Tanz, immer höher steigt die zynische Lust. Der trunkene Dichter wirft sich der Dirne in die Arme, deren tolles Lachen („rire canaille") durch das bacchantische Rasen gellt. Nochmals erinnern die „voix d'autrefois", vereint mit den „voix de demain" an das frühere Glück und besingen die Wonne des verlorenen Paradieses. Der Dichter („im Rausch und roh") bricht in dumpfem Schmerz zusammen, und versinkt in Taumel und Vergessen. Grell ertönt das Hohnlachen der Dirne durch die plötzliche Stille. Mit leisem, ersterbendem Wehruf beschliesst der Chor der „inneren Stimmen" das Werk.

Fritz Stein.

WIELAND DER SCHMIED

Symphonische Dichtung von Siegmund von Hausegger.

„All die Macht und Glückesfülle, welche ihm seine Kunst auf Erden geschaffen, genügen Wieland dem Schmiede nicht. Eine ungestillte Sehnsucht bleibt in seiner Brust, welche seine Wünsche bald mit ungestümer Glut, bald mit süsser Inbrunst in schwindelnde Himmelshöhen jagen lässt. Doch in unerreichbarer Ferne scheint ihm das Ziel. Da siehe! Ist's nicht, als zwänge er durch seiner Wünsche Übermacht den Himmel selbst zu sich hernieder? Eine Schwanenjungfrau, Liebesweh im Herzen, schwebt aus seinem Blau zur Erde und neigt sich zu Wieland. Er will sie als sein Eigen an sich reissen; entsetzt vor solch sengendem Erdfeuer entflieht sie in ihre heimatlichen Höhen. Machtlos, Schwanhilden zu folgen, bricht er zusammen; ein



Blitzstrahl, lähmt ihn der Gedanke: Er, der sich so frei dünkte, den Himmel selbst sich zu gewinnen, ist ein Knecht und unlösbar an die Erde gefesselt.

Aller Wunsch erlischt, der himmlischen Schwanhilde Bild ist ihm entschwunden, jedes Erinnern an sie erstorben; erstarrt und tot ist's in seinem Herzen. Ein Gelähmter wankt Wieland freudlos durchs Leben. Was gilt ihm nun seine Kunst, durch die er sich in törichtem Wahne Macht und Ehre gewonnen! Ein Sehnsuchtsschmerz, anders als jene Gier nach Besitz, beginnt in seinem Herzen zu erwachen, immer wieder von dumpfer Hoffnungslosigkeit unterbrochen, doch allgewaltig sich aufbäumend bis zum furchtbarsten Schrei nach Erlösung. Soll er ungehört verhallen? — Plötzlich ist's Wieland, als zerfliesse alle Erstarrnis. Aus tiefstem Schmerz ersteht in seinem Innern verklärt und beseligend Schwanhildes Bild, enttaucht den weiten Fernen der Vergessenheit. Sein milder Zauber haucht ihm neuen Lebensodem ein, kühner denn je kehrt seine Heldenkraft zurück. Aber nicht will er sie vermessentlich gebrauchen, den Himmel zu sich herabzuziehen. Seine Kunst, die ihm bis nun trügerischen, müssigen Gewinn erwarb, soll ihm dienen, in Himmelshöhen sich sein Weib zu erringen!

Er schmiedet sich Flügel aus glänzendem Stahl, geschweisst in furchtbarsten Schmerzen. Schon hört er aus den Lüften Schwanhildes Stimme. Er legt sich die Flügel an; befreit von aller lähmenden Erdenschwere schwingt sich der Held empor zu ihr, seinem Weibe. Vereint schweben die beiden der Sonne zu."

Vorstehender dichterischer Erläuterung folgend, zerfällt das Werk in vier Hauptteile:

I. Wieland, dem Schwanhilde erscheint; ihre Flucht,
II. der gelähmte Wieland,
III. Wieland schmiedet sich die Flügel,
IV. Wielands und Schwanhildes Sonnenflug.

Die thematischen Hauptgedanken des **ersten** Teiles sind:

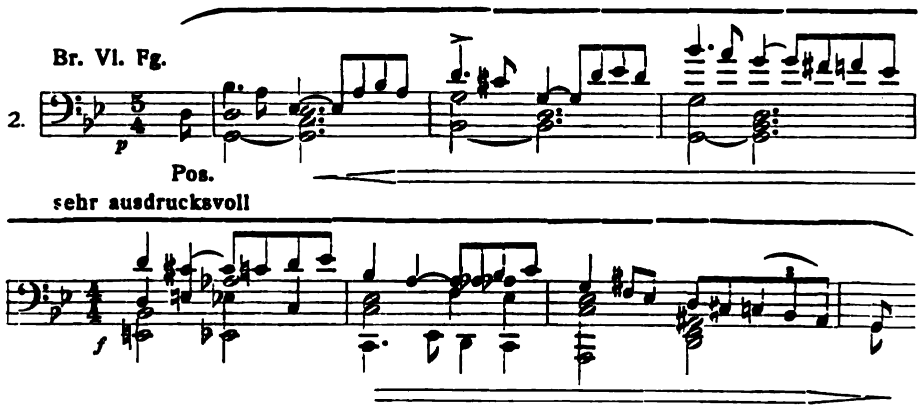
1. das Wieland-Motiv:

Stürmisch bewegt.

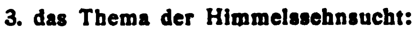


Bässe Vc.

2. Thema des Erdensehnens:







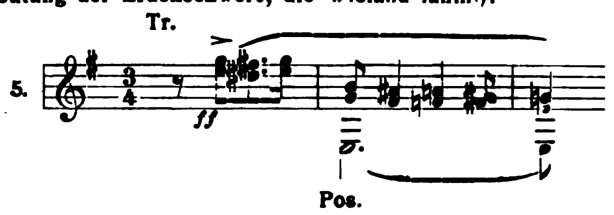
3. das Thema der Himmelssehnsucht:



4. das Schwanhilden-Thema:



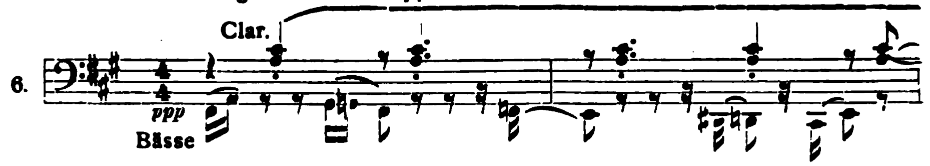
5. das Thema des Erdfeuers, dem Schwanhilde entflieht (nach Schwanhildes Flucht in der Bedeutung der Erdenschwere, die Wieland lähmt):

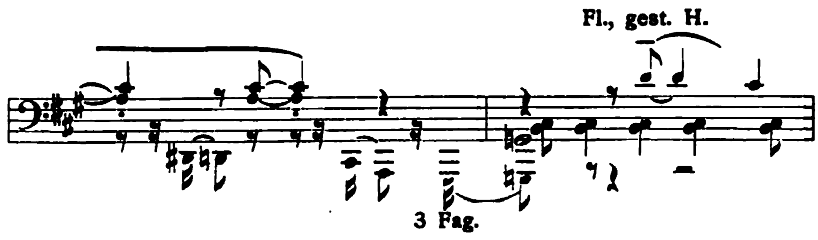


Der zweite Teil wird durch folgende Gedanken beherrscht:

6. das Thema des gelähmten Wieland:

Sehr langsam und schleppend.





7. das Motiv der Läuterung:

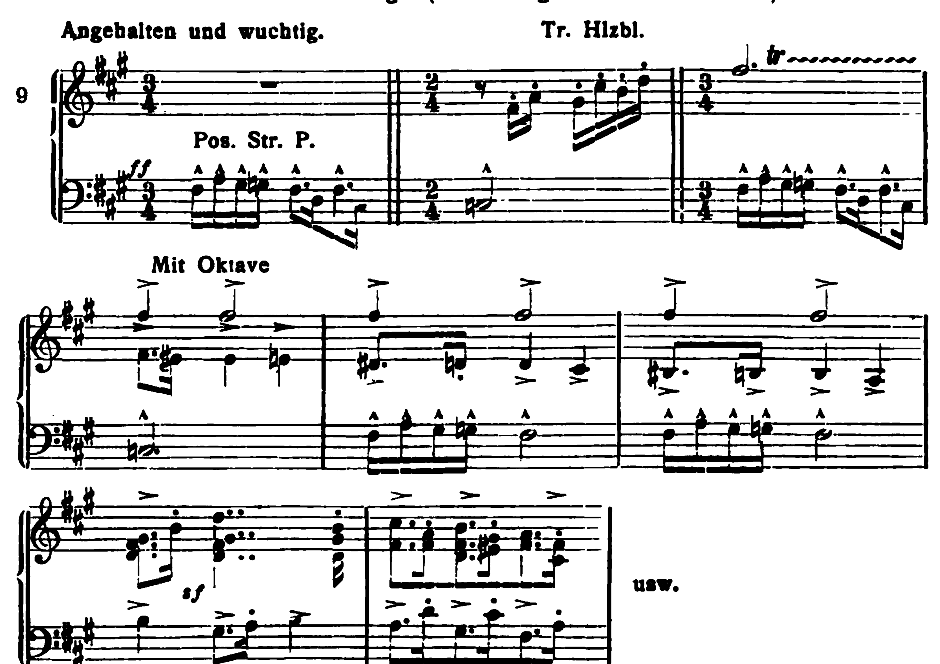


8. das Thema der erwachenden innerlichen Befreiung:

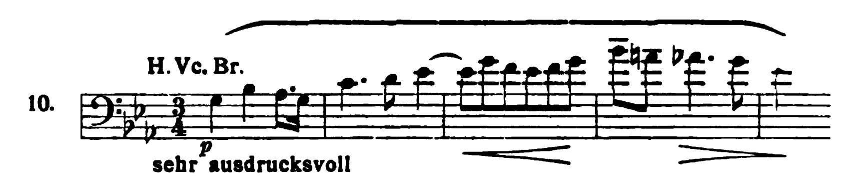


Im **dritten** Teil tritt als neues Thema auf:

9. Wieland schmiedet sich die Flügel (Umbildung des Wielandmotives):



Der vierte Teil bringt eine Vereinigung von Wieland- und Schwanhilden-Motiv; ersteres in neuer Gestalt:

10.


Am Schluss endlich:

11. das Thema der Himmelssehnsucht in der Vergrösserung:



Siegmund v. Hausegger.

GLORIA!

Ein Sturm- und Sonnenlied

Symphonie in einem Satze für grosses Orchester, Orgel und (Schluss-)Chor, Werk 34

von Jean Louis Nicodé.

Besetzung:

Streicher: 16 Vl. I, 16 Vl. II, 12 Brtsch., 12 Vc., 8 Cb.

Holzbläser: 3 gr. Flöten, 3 kl. Flöten, 3 Oboen (inkl. Engl. Horn), 3 Klarinetten (inkl. Bassklar.), 3 Fagotte (inkl. Kontrafsg.).

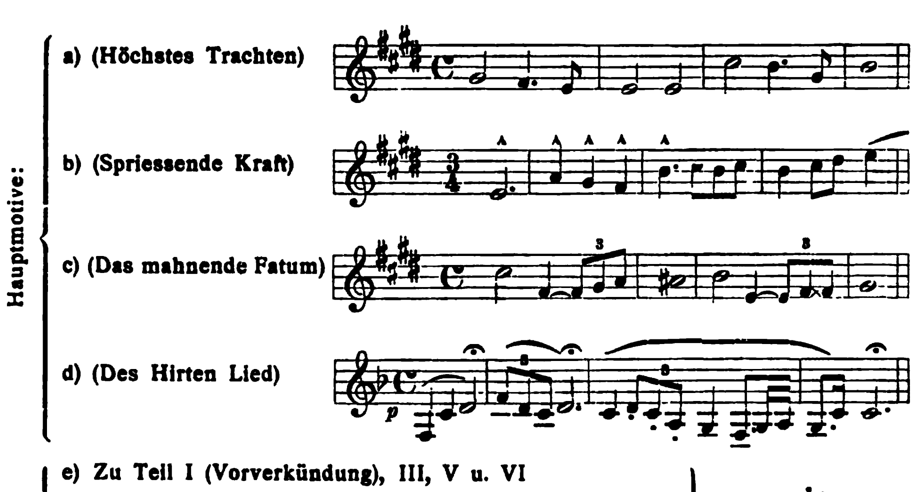
Blechbläser: 12 Hörner (6 davon meist hinter der Szene), 6 Trompeten (3 davon meist hinter der Szene), 3 Posaunen und Tuba.

Schlaginstrumente: 4 Pauken, 5 kl. Trommeln (3 davon hinter der Szene), 2 gr. Trommeln (1 davon hinter der Szene), 3 Paare Becken (1 Paar hinter der Szene), Triangel, Glockenspiel, Holzharmonika, 2 Tambourins, 6 Doppelpaare Kastagnetten, Tamtam, grosse Glocken.

Ausserdem: 2 Harfen, Orgel, 12 Trillerpfeifen.

Chor (S., A., T. und B.) **und** (1 Knabenstimme) **Solo.**

Dieses — einen regulären Konzertabend füllende — Werk gliedert sich in 6 zusammenhängende Teile. Der Aufbau ist mit folgenden Haupt-Motiven und Zitaten bestritten:



Zitate:

e) Zu Teil I (Vorverkündung), III, V u. VI das „Gloria“-Motiv
f) Zu Teil VI das letzte „dona nobis pacem“ } aus der „Missa solemnis“.

g) Zu Teil V der Anfang des „Wach' auf“-Chores } aus den „Meistersingern“.

I.

Vorverkündung.

Einem dreimaligen Trompetenrufe hinter der Szene folgt teils im Orchester, teils ebenfalls hinter der Szene eine Reihe der im Verlauf des Stückes zur Verwendung kommenden Motive, unter denen noch hervorgehoben sei das in Teil II (zweites Scherzo), Teil V (3. Absatz) und Teil VI (Schluss) erscheinende:



(Tonarten: von D-dur über H-dur nach dem nun folgenden E-dur):

Von Werdelust und tausend Zielen.

E-dur 3/4. Einleitung (Hauptmotive b und c); Variationensatz (Hauptmotiv a). Gegen den Schluss hin „das mahnende Fatum“ (Hauptmotiv c) vom Engl. Horn und Streichern.

II.

Durchs Feuer.

(Erstes Scherzo) e-moll 6/8. Ein Fugato in rastlos sprühender Lebendigkeit:



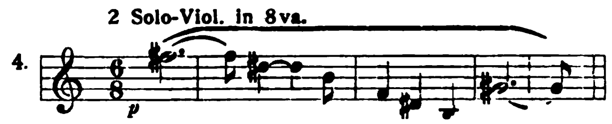
Kurz vor dem überleitenden Schlusse „das mahnende Fatum“ (Hauptmotiv c) von Gr. Flöte und Streichern.

Durch die Schmiede.

(Zweites Scherzo) h-moll 6/8.



Gegen den Schluss hin **Steigerung** durch den Hinzutritt von Bspl. 1, die beim C-dur den Ausdruck „glühender Begeisterung" annimmt und wiederum „mahnend" vom Hauptmotiv c) abgelöst wird (kl. Flöte, Glockenspiel und Streicher). Folgendes kurze, in den nächsten Teil überleitende Motiv — Sinnbild der Lebenswende —:



dient zugleich als Abschluss.

III.

Ein Sonnentag des Glücks.

H-dur 3/4. Leise Hornrufe (Hauptmotiv b) leiten das von geteilten Cellis und Bässen ausgeführte **Morgengrauen**

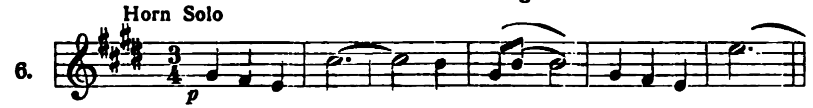


ein, dem sich anschliesst „**Des Hirten Lied**" und das „**Gloria**" der grossen **Frühmesse im Walde**.

Hauptmotiv d), dem ein auf harmonischem Grunde des Hauptmotivs c) aufgebauter buntschillernd-jubilierender Satz (Holzbläser, vielfach geteilte Streicher, Harfen und Schlaginstrumente) folgt. Nach kurzer feierlicher Überleitung der Streicher (f-moll 3/4) hebt an:



Der Sonnentag:



Diese aus Hauptmotiv a) gebildete Melodie geht, nach breiter Steigerung und einem Violin-Solo, über in einen **Ländler**:



sodann in einen (dreiteiligen) **Walzer**:



nach dessen allmäligem Verklingen, in das sich — wie vorahnend — die beiden ersten Töne des Fatum-Motivs (c) einschleichen, **Die Botschaft aus den Wipfeln** ertönt:



— ein Flöten-Solo hinter der Szene über dem Fatum-Motiv (c), hier jedoch als Ausdruck höchster Seligkeit (Streicher); abschliessend mit Trillern der Flöte und Motiv 4), Anklang an die „Lebenswende" und der Lockruf vom Berge. Hirtenmotiv (d) hinter der Szene, von ruhenden Bässen auf C und gr. Trommel begleitet.

Das Hohnlachen, — ein Mondfest im Teich:



Nach dieser, von gestopften Hörnern, gedämpften Trompeten und Posaunen ausgeführten Episode, in die sich „kratzende Laute" von Violinen und Bratschen mischen, klingt der Teil in entrückter Stimmung (Mondnacht! Gloria-Glocke! Weltferne Rufe!) aus, abgeschlossen mit kurz abreissendem E-dur-Akkord.

IV.

Die stillste Stunde.

Cis-moll. Aufgeregte, geheimnisvoll spukende Tremolofiguren der Streicher über dem Fatum-Motiv (c) der tiefen Bassklarinette werden von drei leisen Aufschreien:



abgelöst und leiten über zu einem längeren, tief grübelnden Fugato:



durchzogen von einer neuen breiten Melodie



mit gesteigert-klagendem Ausdruck, nebst dem Hauptmotiv a) in Moll und abschliessend „still und wie verhalten" auf dem Orgelpunkt Cis. — Nachdem Flöten, Oboen und Klarinetten FF das Fatum-Motiv (c) ertönen liessen, wiederholen sich die Tremolofiguren der Streicher nebst den dreimaligen, leisen Aufschreien (11), und nun über das vollständig angeführte Hauptmotiv a) in Moll (3 Flöten, Klarinetten und Solo-Cello) hinweg zu einem weiteren, tief-leidenschaftlichen Klagesang:



dessen erster Takt gegen den Schluss hin in mehrfacher Wiederholung durch die Oboe mit stets wechselnden Harmonieen der tremolierenden Streicher „wie ein Blick in eine schmerzliche Zukunft" auftritt:



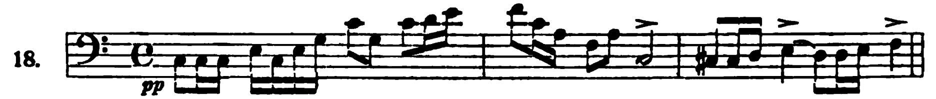
Es erscheint Das Flammenzeichen:



Hauptmotiv a) umgebildet. — Atemloses Aufhorchen! Seufzer! — Nach einer Fermate der 3 tiefen Flöten und Bratsche



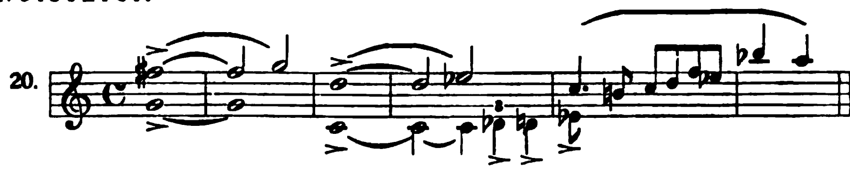
folgt, als Vorahnung zu Teil V über dem Fatum-Motiv (c) der Bassklarinette ein Marsch (gedämpfte Hörner, Celli und Bässe):



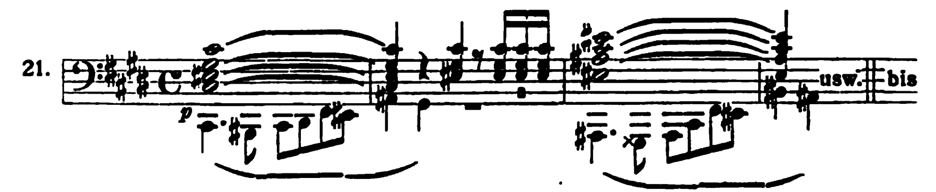
(„An diesem Felsen wird einst höchstes Trachten zerschellen!") Erschrecktes Aufseufzen. Verzerrtes Klappern (Holzharmonika) des Gloriamotivs (verminderte Quinte:)

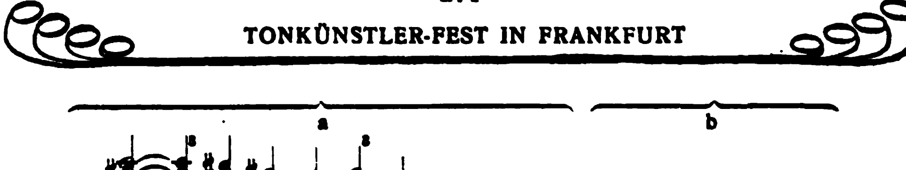


und es entringt sich „in höchster Erregung, wie in Verzweiflung" (c-moll) Der Notschrei:



(Hauptmotiv c) und Beispiel 12 mit wild erregten Violinfiguren, der in atemversetzendem Toben dem FF-Ausdruck des „mahnenden Fatums" (c) zujagt. Nach allmäliger Beruhigung ertönt wiederum der erste Takt von Beispiel 15 in mehrfacher Wiederholung und mit wechselnden Harmonien der tremolierenden Streicher; es lassen sich nochmals die drei, sehr leisen Aufschreie (Beispiel 11) von gedämpften Hörnern und Violinen vernehmen, — und in feierlichen Klängen schreitet einher das Gelübde (:in den Kampf zu ziehen gegen Mode und Herdentum!):







(Celli, Bässe, Hörner, Trompeten und Posaunen.) In den sehr breit ausklingenden Cis-dur-Schluss läuten — wie Himmelsweihe — die Gloriaglocken.

V.

Um das Höchste.

Ein Werberuf (:nach Mitstreitern!):

12 Hörner, 6 Trompeten und 3 kleine Trommeln leiten diesen Teil mit einer ausgedehnten „Fanfare“ hinter der Szene ein:



die in das Zitat (g) übergeht:

Im Orch. H. d. Sc.



Hier (die Melodie unterbrechend) setzt das umgebildete Fatummotiv c), die aufgerüttelten Gegner darstellend, ein:

Bässe



Dennoch sind die Mitstreiter gefunden und

Gesammelt um die Fahne:

Blechinstr.



In hoc signo vinces! (Zitat e)

Orch. u. Org.



Der Kampf beginnt:

Gegen Felsen!

C-dur 4/4. Ein ausgedehntes Fugato in drei Absätzen, dessen erster:

Bässe





(Celli und Bässe) zunächst von einer Polka, der folgende (erregt in Des-dur dazwischenfahrende) zweite:



gebildet aus Beispiel 27 und Hauptmotiv b), durch einen Walzer mit anhängender Koloratur-Kadenz (Klarinetten, Trompeten und Posaune) unterbrochen wird. In den „mit empörtem Aufbrausen" beginnenden dritten Absatz:



gebildet aus Beispiel 1 von stürmischen Violinfiguren begleitet, dann (E-dur) Hauptmotiv b), später von dem Motiv des „höchsten Trachtens" (a) überstrahlt (Orgeleintritt), drängt sich, nach und nach anwachsend, der in Teil IV (vgl. „Flammenzeichen") angekündigte Marsch (Beispiel 18) hinein. Während die Kräfte des Streiters erlahmen, gewinnt der Marsch (C-dur) die Oberhand, und in

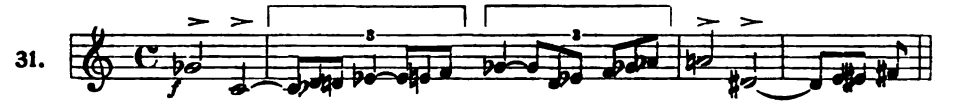
...... Umsonst!

behauptet er „mit brutaler Sieghaftigkeit" das Feld. —

Nochmals ertönt „wie erstickt" (in den Streichern) der Ruf nach den Getreuen:

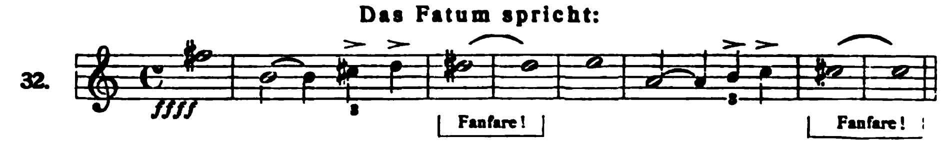


mit immer noch nachklingendem Marsch, aber die sieghaften Gegner besiegeln mit geschäftiger Eile den Sturz:



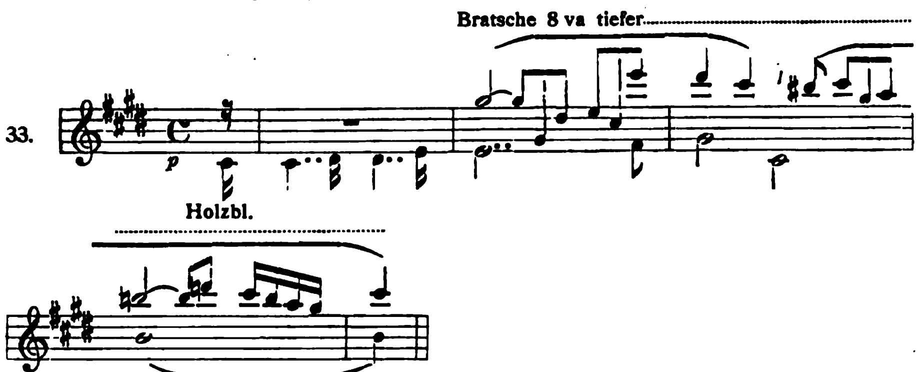
Fatummotiv (c) in Hörnern, Bratschen und Celli mit übergelegtem Verzweiflungsmotiv der Violinen aus Teil IV (20). Von neuem ist das verzerrt klappernde Gloriamotiv (Holzharmonika) — wie Hilfe heischend — vernehmlich und „gebrochen an Leib und Seele" sieht sich der „Streiter um das Höchste" überwunden (Gloriamotiv mit der verminderten Quinte in den gestopften Hörnern).

Das Fatum spricht:



Hauptmotiv c mit eingestreuten Marschfanfaren. Die vorgeahnten Klagerufe (Beispiel 15) lassen sich als Rückerinnerung wieder vernehmen, diesmal im Horn mit untergelegten tremolierenden Streichern.

Der Abschied von den Getreuen!



Vgl. Beispiel 25 („Gesammelt um die Fahne"), zu dem nun „in schmerzlicher Ergebenheit" ein Bratschen-Solo hinzutritt. — Die mehrfach angeführten drei, jetzt im FF ertönenden Aufschreie bilden den Schluss, dessen zwei letzte Takte mit dem rückschauenden Fatum-Motiv in der verminderten Quinte (tiefe Fagotte, Bass-Posaune und Tuba) zugleich die Überleitung zu Teil VI bilden.

Gedankenverbindung.

(Das „Fatum" sprach: „Du warst gewarnt! Versuche nie, zu — bekehren! . . Doch dir winkt Schöneres noch: Deinem Selbst und deinem fortglühenden Trachten zu leben auf dem freien Berge; mit weitem Blick ins Tal; umgeben von dem treuesten Hirten und von ewiger Reinheit der nie trügenden Natur!")

VI.

Der neue Morgen.

Vor dem Erwachen.

(Celli und Bässe, wie in Teil III, Beispiel 5.) — Als Traumbild erscheint der Marsch (Teil IV Beispiel 18) und das Hohnlachen (Teil III Beispiel 11).

„ . . . So tönte es mir doch einst!"

(Wiederholung aus Teil III: „Des Hirten Lied und das ‚Gloria' aus der grossen Frühmesse im Walde.") Wiederum wie dort folgt der buntschillernd-jubilierende Satz (Holzbläser, vielfach geteilte Streicher, Harfen und Schlaginstrumente). Des Hirten Lied hinter der Szene breitet sich weiter aus, nimmt einen lustigeren Charakter an; es geht über in einen Ländler (vgl. Teil III Beispiel 8), der immer näher erklingt, und „ein Freier" schreitet „ . . . Zum Hirten auf den Berg!"

Nach kurzer feierlicher Überleitung der Streicher, zu der nun die Knabenstimme hinzutritt:



setzt mit der Melodie des „Sonnentags" (vgl. Beispiel 6) ein der Chor: Höhenfrieden nach Feierabend:

Dämmernd erfüllt sich neu
Kreislaufes ew'ger Gang;
Nacht-dunkle Stille
Weicht hellem Erblüh'n:
Tag hebt an!
Schon tönt's im Osten leis',
Grüsst es, — ein Morgenlied!
Lösend das Leben,
Das jung nun erwacht:
Sonn' steigt auf!
Schwellender Strahlen Gold
Breitet sich weithin im Blau;
Firnen und Triften
Erglänzen in Pracht:
Licht-trunken das Weltall! —
O grosses Gestirn!
Alles zu dir empor
Fleht nun verlangend, berauscht,
Sehnsuchtsvoll strebt es zur Höh,
Umfängt dich, du ewige Flamme!
Denn du gibst
Uns Freiheit
Und Glückes
Seligsten
Höhenfrieden!

der in steter, immer grösserer Steigerung die aufgehende Sonne schildert und, nach erreichtem FFF, in das Zitat f):

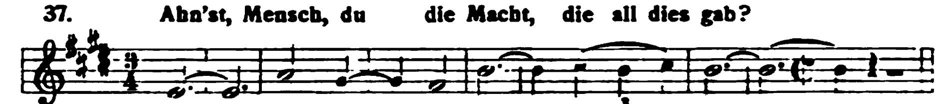


(plötzlich p) ausmündet. Nachdem die Knabenstimme:



hat hören lassen, ertönt vom Chore in mehrfacher Wiederholung der (pp) Ausruf des höchsten Glückes: Sonnentag:

Die Knabenstimme fragt:



(mit Violine Solo) „Des Hirten Lied", von der Orgel begleitet, ertönt zum letzten Male, nach und nach immer lustiger werdend; auch der Chor hinter der Szene ruft noch einmal: Sonnentag! — und nun beginnt der breit sich aufbauende Schluss

Gloria!

beherrscht vom Zitat e), dem sich die Motive 30 und 1, sowie von Beispiel 21 die eingeklammerten Takte a) und b) beigesellen. (Volles Orchester, Chor, Orgel und Glocken.) Nach 30 Takte langem E-dur und FFF abreissendem Schluss hört man als Ausklang: — weiter tobt's und immer weiter im Tale — um den Felsen! — hinter der Szene das Motiv Bspl. 4 von drei kleinen Flöten:



drei „Werberufe" (aus Beispiel 23) von Hörnern und kleinen Trommeln mit anschliessendem Marsch (Beispiel 19) von drei kleinen Flöten, sechs Trompeten, zwölf Hörnern, drei Posaunen, Tuba, drei kleinen Trommeln, grosser Trommel und Becken.

Spielend huschende – die Freiheit der Vögel darstellende — Figuren im Orchester (Flöte, Oboe, Klarinette) beschliessen mit kurz abreissendem Pizzicatoakkord in Celli und Bässen das ganze Werk.

Nur Ein Ton — in der Ferne — klingt weiter!

Jean Louis Nicodé.

SONATE
für Violine und Klavier op. 30
von Ludwig Thuille.

Erster Satz: Allegro appassionato, ma non troppo presto.

Das Hauptthema:



wird vom Klavier eingeführt, worauf die Violine „quasi rubato" mit einigen rollenden Arpeggien einsetzt und einen Halbschluss auf der Dominante herbeiführt. Ein neues Motiv:



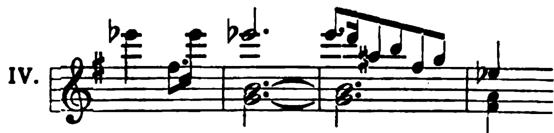
steigert sich in seiner Verarbeitung zu einer Vollkadenz in der Haupttonart, an die sich das zweite Hauptthema anschliesst:



Seine Entwicklung vollzieht sich durch die Violine und führt nach entsprechender Steigerung zum Motiv:



Seine Fortführung durch die Violine gipfelt in einer Konklusion, die vom Quartsextakkord G-dur ihren Ausgangspunkt nimmt, um sich schliesslich zu einem sanften Codal-Motiv:



abzudachen, das die Exposition auf dem Orgelpunkt G zum Ausklingen bringt. Der in c-moll einsetzende Durchführungsteil beschäftigt sich zunächst mit imitatorischer

Verarbeitung von I und Ia; nach einer kurzen Episode, die (in As-dur) das zweite Hauptthema anklingen lässt, gewinnt Thema I (von cis-moll ausgehend) wieder die Oberhand, und führt in Verbindung mit Ia die Wiederkehr der Haupttonart herbei, in der nun das zweite Hauptthema vom Klavier aufgenommen wird. Die Wiederkehr des Mittelsatzes erfolgt in E-dur durch die Violine und erfährt eine freiere Ausgestaltung, die nach leidenschaftlicher Steigerung zum Codal-Motiv IV auf dem Orgelpunkt E führt, der tonartlich zwischen E-dur und e-moll schwankt, um schliesslich als Terz-Orgelpunkt von C-dur auszuklingen. Eine gedrängte Coda führt hierauf in einer dem trotzigen Charakter des Satzes entsprechenden Steigerung den Abschluss herbei.

Zweiter Satz: Molto adagio.

Das Hauptthema:



entwickelt sich zu einer breiten Kantilene der Violine, nach deren erster Cäsur im 12. Takte ein kleines Nebenmotiv:



eingeführt wird. Den Höhepunkt gewinnt das Thema auf dem Dominant-Nonakkord von Des-dur, von dem aus sich sein allmähliches Verlaufen vollzieht. Das Klavier bringt nun ein etwas pathetisch gefärbtes Motiv in c-moll:



führt es in zweiter Fassung zur Dominante von Es-dur, worauf die Violine es in Ges-dur einsetzt, nach der Dominante von f-moll weiterführt, um schliesslich durch die Verbreiteruug der Sechzenteltriole einen Mittelsatz in E-dur daraus zu entwickeln,



der nach eindringlicher, durch die Klavierbässe imitatorisch unterstützter Steigerung einen Höhepunkt erreicht. Ein Trugschluss führt nun die Wiederkehr des ersten Themas in C-dur herbei, das vom Klavier in figurativer Bereicherung aufgenommen wird. Es folgt eine kurze Durchführungsepisode, sodann eine kanonisch gehaltene Wiederkehr des Motives Ia, die sich nach As-dur wendet, von wo aus in gedrängter Steigerung die andeutungsweise Wiederkehr des Mittelsatzes in C-dur erzielt wird. Der Abschluss des Satzes wird durch langsames Verklingen des Hauptthemas herbeigeführt.

Dritter Satz: Allegro deciso.
Formell stellt dieser Satz eine Art Rondo dar. Das Hauptthema:



fusst auf dem Harmonieschritt



der im Verlauf des Satzes thematische Bedeutung gewinnt. Ein Zusatzmotiv:



leitet zu einem anfänglich kanonisch gehaltenen Seitenthema in h-moll:



über, das sich bis zu dem Quartsextakkord von H-dur steigert; hier wird im Bass (quasi als Konklusion) das später durchgeführte Mittelsatzthema III antizipiert. Eine kurze Überleitung führt zu einer zunächst scherzando gehaltenen Wiederkehr von Thema I, das eine kurze Durchführung erfährt, die nach F-dur gelangt. Nun introduziert das Klavier Thema III (eine Neubildung von II):



das durchgeführt wird und unter späterem Hinzutritt von Motiv Ia in die Wiederkehr des Hauptthemas in e-moll mündet. Hieran schliesst sich das Seitenthema II und sein Nachsatz, der im Quartsextakkord von E-dur kumuliert, auf dem nun abermals Thema III eintritt, durch das unter kanonischen Führungen und rhythmischen Verkürzungen nach e-moll zurückgeleitet wird. Den Schluss des Satzes bildet eine Stretta, die, — für die Violine in Stakkatofiguration gehalten —, auf den thematisch charakteristischen Harmonieschritten des ersten und letzten Satzes aufgebaut ist.

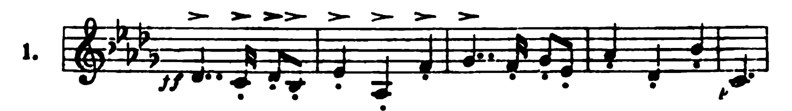
Ludwig Thuille.

QUINTETT

Des-dur op. 5
für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell
von Dirk Schäfer.

Der in breiter Sonatenform gehaltene erste Satz (3/4, Allegro non troppo e molto maestoso) setzt gleich mit dem wuchtigen energischen, später auch im Finale verwendeten Hauptthema (unisono)

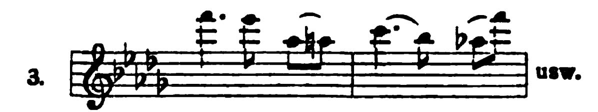




ein; es erscheint bald, von rauschenden Arpeggien des Klaviers umspielt, in folgender abgeänderter Gestalt:



Ein leidenschaftliches Seitenthema



leitet allmählich zu einer Vorbereitung des Gesangsthemas über, die aus folgenden zwei Teilen besteht:



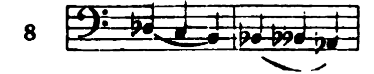
Das folgende Gesangsthema, das zuerst vom Klavier allein vorgetragen wird,



wird allmählich gesteigert, es meldet sich Thema 1; nach einer Überleitung, in der die Motive

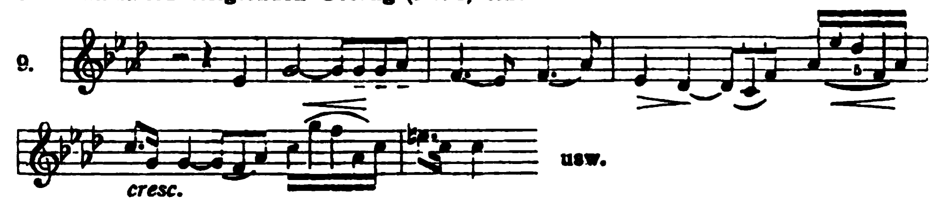


eine Rolle spielen, wird dieser erste Teil wiederholt. An den ziemlich ausgedehnten Durchführungsteil schliesst sich die Wiederholung des ersten Teils, aber gleich mit dem Hauptthema in seiner zweiten Gestalt (No. 2) beginnend. Das Gesangsthema (No. 5) wird in diesem Wiederholungsteil auch einmal allein von den Streichinstrumenten gebracht. Eine kurze prächtige Stretta, in der die Bassfigur:



eine gewisse Rolle spielt, bringt den Satz zum effektvollen Abschluss.

Der zweite Satz (As-dur 4/4, Adagio patetico) setzt gleich mit einem breiten, sich allmählich steigernden Gesang (No. 9) ein:



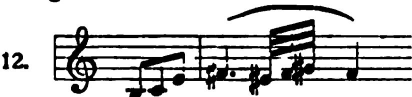
Im Anschluss daran ertönt das leidenschaftliche Seitenthema:



Bald taucht wieder ein neuer Gedanke (No. 11) auf:



um zu dem kurzen Zwischensatz (Tranquillemente sostenuto e poco meno mosso) überzuleiten, für den die Figur:



charakteristisch ist. In dem daran sich anschliessenden Wiederholungsteil erscheint Thema No. 9 in wesentlich veränderter Gestalt, nämlich als

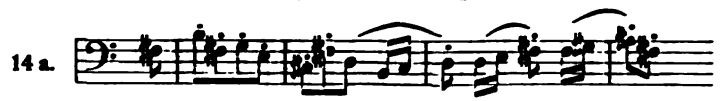


folgt No. 10, darauf der Zwischensatz mit No. 12 in kürzerer Fassung, ferner No. 13, um einen halben Ton erhöht, in mächtiger Steigerung, bis sich allmählich die Wogen der Erregung legen und der Satz durch No. 12 sanft zu Ende geführt wird.

Der dritte Satz (2/4, Des-dur, Allegro vivo e Scherzando) trägt seine Bezeichnung mit vollem Recht. Die Streichinstrumente (Bratsche und Violoncell begleiten piccicato) bringen das reizvolle Hauptthema:



zunächst allein; bei der Wiederholung durch das Klavier lässt die erste Violine abwechselnd mit der Bratsche reizvolles Figurenwerk erklingen; im weiteren Verlauf des Satzes tritt der Anfang des Hauptthemas in folgender Gestalt:



als Fugato ein, um bald darauf wieder in der ursprünglichen Fassung zu erscheinen und zu einem energischen Schluss zu führen. Als „Trio" folgt dann ein reichlich gefühlvolles „Moderato con molto espressione" $^4/_4$ in Ges-dur, dessen Hauptmelodie (im Violoncell) folgendermassen lautet:



Nachdem dieses Thema genügend verarbeitet ist, wird das ganze Scherzo notengetreu wiederholt.

Das **Finale** beginnt mit einer Einleitung, die aus dem Hauptthema des ersten Satzes No. 1 und einem neuen, mannigfaltig verarbeiteten Gedanken besteht,



dessen Zusammenhang mit No. 4b noch deutlicher wird, als es später lautet:



Das eigentliche, breitausgeführte Finale (Allegro con spirito, $^2/_2$) setzt mit folgendem gewaltigen Hauptthema ein:



Ein Seitenthema:



leitet zu dem Gesangsthema (No. 19) über:






In der darauf folgenden Durchführung begegnen die Themen 17, 18 und 18 in mannigfaltiger Abwechslung; der Übergang zu dem Wiederholungsteil wird durch ein kräftiges ³/₂ gewonnen, das an den Anfang von 16a gemahnt:



Als Coda wird schliesslich No. 1 verwendet und damit der Satz sehr effektvoll abgeschlossen.
Dr. Wilh. Altmann.

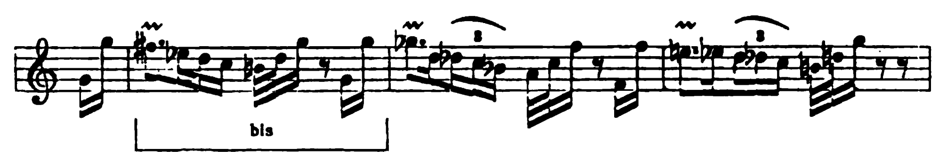
DER TOTENTANZ
Gedicht von Goethe
für Chor und Orchester op. 86
von Wilhelm Berger.

Wenn ich auch der Ansicht bin, dass meine Musik zu Goethes Dichtung keinerlei Rätsel zu lösen aufgibt, so entspreche ich doch gern der Aufforderung, einige Erläuterungen zu geben.

Erste Episode: Ein durch vier Oktaven langgehaltenes C (Streichorchester) zeichnet die Ruhe des Friedhofs, auf den der Mond (eintretendes H-dur — Holzbläser und Harfe) sein Licht wirft. Nach dieser kurzen harmonischen Abschweifung erfolgt die Rückkehr nach C. — Zweite Episode: Die Gräber öffnen sich, die Toten kommen hervor. Das von der Bass-Klarinette eingeführte Motiv:



beherrscht diesen Abschnitt der Dichtung. — Dritte Episode: Der eigentliche Tanz der Gerippe (6/8 Takt). Die Klarinette bringt das Hauptmotiv:



das seine Fortsetzung in folgendem findet:

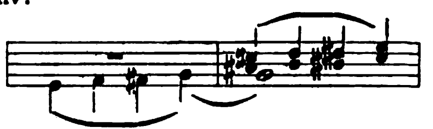


Der eintretende verschobene Rhythmus (6/8 = 3/4) soll neben der Zeichnung der beim Tanze verschrobenen Gliedmassen der Skelette den lächerlichen Eindruck darstellen, den der Anblick des Tanzes auf den Türmer hervorruft: „Das kommt nun dem Türmer so lächerlich vor.“ Der „Schalk“, der „Versucher“ flüstert ihm (mittels einer Solo-Oboe) ins Ohr: „Geh, hole dir einen der Laken.“ Bei den Worten: „Der

Mond und noch immer er scheinet so hell" taucht das Anfangsmotiv des Chores in grellerer Beleuchtung auf. Der Tanz steigert sich zum furioso. Nach und nach verschwinden die Skelette in den Gräbern (langes diminuendo — der verschobene Rhythmus 6/8 = 3/4). Vierte Episode: Ein Skelett kann sein Laken nicht finden; das „Grapsen" und „Tappen" wird durch folgende penetrante Figur dargestellt:



in die der Chor scharf den Text hineinwirft. — Fünfte Episode: Die Jagd des Skeletts, um dem Türmer das Laken abzugewinnen („Das Hemd muss er holen"). Ein chromatisches Motiv:

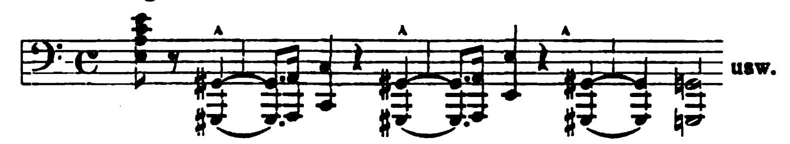


veranschaulicht den Hergang — grosse Steigerung und fortwährendes accelerando, da ertönt der Schlag der Turmuhr (Tamtam), das Gerippe zerschellt — die Piccolo-Flöten kreischen das Tanzmotiv, ein schnelles chromatisches Abstürzen und Schluss.

Wilhelm Berger.

TOTENKLAGE
für gemischten Chor und Orchester
von Georg Schumann.

In seiner „Totenklage" fasst Schumann den gewaltigen Chor aus Schillers „Braut von Messina" als selbständige Dichtung, losgelöst von der Handlung des Dramas, auf. Er schildert das Wirken des totbringenden Schicksals in seiner Unerbittlichkeit in folgendem Motive:



das dem ganzen Werke zugrunde liegt. Schüchtern und zaghaft beginnt der Chorbass, gleichsam fürchtend, das Schicksal herauszufordern:



Der Unerbittlichkeit der finsteren Moira der alten Griechen setzt nun der Komponist, nachdem er diesen Teil zu imposanter Höhe entwickelt hat, den christlichen Auferstehungsgedanken gegenüber, indem er die Bläser ein kurzes Fragment aus „Jesus meine Zuversicht" anstimmen lässt. Dem blinden Schicksal setzt göttliches Walten ein Ziel und die Vernichtung verliert ihre Schrecken in dem Gedanken an ein Leben nach dem Tode.

In dieser trostreichen Gewissheit darf der Alt nunmehr in ernstsinnender Weise anheben:





doch nicht in versöhnender Weise nur tritt der Tod an das Menschenleben. „Aber das Ungeheure auch lerne erwarten im irdischen Leben“:



Nun erbraust das Ungewitter, das über den Menschen jederzeit hereinbrechen kann, in seiner ganzen elementaren Wucht:



„da fühlen sich alle Herzen in des furchtbaren Schicksals Gewalt“.

In majestätischer Breite droht noch folgendes Motiv:



bis schliesslich in eindringlichem Unisono gegen das cis im Basse die schreckliche Warnung grell erklingt:



In dem Abschluss dieses Teiles moduliert Schumann in eigenartiger, kühner Weise von as-moll nach H-dur. Es ist eigentlich keine Modulation, sondern ein allmähliches Loslösen der Intervalle von as-moll nach C-dur, das dann durch Hinzufügen des tiefen A im Basse nach H-dur geleitet wird. Ich erblicke darin eine vom Komponisten gewollte Absage an die pessimistische Weltanschauung, der er den Weisheitssatz, dass Schmerzen Freunde sind, gegenüberstellt. Infolgedessen ist seine Vertonung der Dichterworte:

„Nicht an die Güter hänge dein Herz,
Die das Leben vergänglich zieren,
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz"

nicht der Ausdruck düsterer Resignation, sondern der Hinweis auf die unvergänglichen Güter des Jenseits. Darum stimmt der Komponist „nicht diese Töne", sondern die folgenden, trostreichen an:



Das Schicksalsmotiv, das kurz vor dem Schluss noch einmal hervorbricht, hat seine Gewalt verloren.

Paul Hielscher.

HYMNUS DER LIEBE
für gemischten Chor, Bariton-Solo und Orchester
von Heinrich Zoellner.

Der „Hymnus der Liebe" ist eine Chorphantasie, ihre Form ist nur durch die — ebenfalls vom Komponisten herstammende — Dichtung bestimmt.

Götter, selige Götter,
Stiegt ihr herab zu mir?

So beginnt in ekstatischer Stimmung das Werk, die Seelenwunder der Liebe, das stürmische Klopfen des Herzens schildernd. Dann lenkt der rasche, drängende Fluss der Melodie in ruhigere Bahnen ein: auf einem Orgelpunkt entwickelt sich eine Imitation der Osterglocken, die Liebe einer Auferstehung des menschlichen Herzens vergleichend; doch bald beginnt das unruhig-glücklich-pulsierende Leben wieder; „wie eine Schar von holden Kindern, so stürmen und drängen sich die Lieder — überall Frühling, Mailust und Sonnenschein, himmlisch jauchzende Lust!"

Mit diesem Ausruf schliesst der erste Chor — und eine Solostimme (Bariton) setzt die Lobpreisung der unsterblichen Göttin fort, „wenn auch eisiger Nordwind die Erde mit frostiger Hand berührt, hinter den neblichten Schleiern schau ich das Auge der Göttin!"

Chor. Sehr gehalten und wuchtig.



Also beginnt wieder der Chor, die Schrecken und die Schmerzen, aber auch die Tröstungen und die heilende Kraft der Liebe schildernd. „Und müsste der Mensch stürzen in den finstersten Abgrund, müsste er erdulden der Hölle furchtbarste Qualen, er lässt doch nicht von dir; eher würde er erblinden, als dass einen Augenblick er sich von dieser Sonne des Lebens abwendete" — in ungefähr diesen Worten vereinigt sich der Solist mit dem Chore am Schlusse des Werkes zu einem Preise der „heiligen Mutter, der Göttin der Liebe". Heinrich Zoellner.

SINFONIA DOMESTICA
op. 53
von Richard Strauss.

Das Werk trägt die Widmung: „Meiner lieben Frau und unserm Jungen". Es besteht aus einem Satze mit drei Unterabteilungen: a) Einleitung und Scherzo, b) Adagio, c) Doppelfuge und Finale. Das erste Thema („Der Mann") besteht aus drei Teilen: einem „gemächlichen" Anfang (der an den Anfang der „Pastorale" erinnert), einer „sinnend" bezeichneten Fortführung und einer „feurig" in die Höhe steigenden Melodie. Das zweite Thema („Die Frau") ist äusserst kapriziös. Das dritte Thema („Das Kind") ist ganz einfach in Haydnscher Art und wird von einer Oboe d'amore gespielt. Aus diesem Thema entsteht das 1. Thema der Doppelfuge („Behauptung"), mit dem ein 2. („Gegenbehauptung") kontrastiert. Das Orchester muss auf 108 Instrumente verstärkt werden, unter denen sich vier Saxophone befinden. Jedes weitere „Programm" seines Werkes lehnt Richard Strauss ab.





DIE OPERETTE „DON SANCHE“
EIN VERLOREN GEGLAUBTES WERK FRANZ LISZTS

mitgeteilt von Jean Chantavoine-Paris

In dem langen und ruhmreichen Siegeszug, den das Leben Franz Liszts darstellt, ist der Meister nur einmal als schaffender Künstler der Bühne näher getreten, und zwar mit einer einaktigen Operette „Don Sanche“ oder „Das Liebesschloss“, die in der Pariser Académie royale de Musique am 17. Oktober 1825 aufgeführt wurde. Heute ist „Don Sanche“ bis auf den Namen unbekannt und vergessen. Im Liszt-Verzeichnis von Breitkopf & Härtel ist er nicht einmal erwähnt, und alle Biographen und Musikhistoriker beklagen übereinstimmend seinen unwiederbringlichen Verlust. So schreibt z. B. Lina Ramann im ersten Bande ihres hochverdienstlichen Buches:

„Als vor mehreren Jahren Feuer in der Bibliothek der grossen Oper in Paris ausbrach, ward es ein Raub der Flammen, — ein Ende des Don Sanche, das um so mehr beklagt werden muss, als keine Abschrift der Partitur vorhanden, und infolgedessen eine Beurteilung der damaligen Reife des jugendlichen Komponisten nach lyrisch-dramatischer Seite hin unmöglich ist.“ [1]

Ebenso heisst es bei Rudolf Louis:

„Über den Wert dieses Werkes, das die einzige musikdramatische Schöpfung Liszts geblieben ist, kann heute nicht mehr geurteilt werden, da die Partitur bei Gelegenheit eines Brandes der Bibliothek der grossen Oper verloren gegangen ist.“ [2]

Auch Eduard Reuss weiss nur folgendes zu berichten:

„Wie war das Werk selbst beschaffen? . . . waren in ihm wirklich schon Spuren einer ausgeprägten Selbständigkeit zu erkennen gewesen? Auf diese sich aufdrängenden Fragen ist keine bestimmte Antwort mehr zu geben; denn einmal sind die Berichte über diese Jugendarbeit sehr unzuverlässig und widersprechend, und sodann ist sie selbst nicht mehr vorhanden, da sie bei dem Brande der Académie royale [3]) ein Raub der Flammen geworden ist.“ [4]

---

[1]) L. Ramann, Franz Liszt (Leipzig, Breitkopf & Härtel) I. S. 82.

[2]) R. Louis, Franz Liszt (Berlin, G. Bondi, 1900) S. 7.

[3]) Hier ist eine erste Ungenauigkeit zu berichtigen: nicht als Académie royale sondern als Académie nationale brannte am 31. Okt. 1873 die Oper.

[4]) Ed. Reuss, Franz Liszt (Dresden u. Leipzig, Carl Reissner).

Ich hoffe also hier allen Lisztverehrern eine erfreuliche Überraschung zu bereiten, indem ich ihnen die glückliche Nachricht bringe, dass die vollständige Orchesterpartitur des „Don Sanche“ bei dem Brande der Oper kein „Raub der Flammen“ geworden, sondern mit heiler Haut davon gekommen ist, und heute noch in den wohlgeordneten Reihen der Bibliothek unserer Oper unverletzt und schön gebunden steht. Zwei Bände sind es, von 505 und 332 Seiten, in sehr deutlicher Kopistenhandschrift. Die Echtheit ist nicht im mindesten zu bezweifeln. Die Partitur hat unverkennbar zu allen Proben und Aufführungen gedient, da sie die üblichen Zeichen für Striche, Korrekturen, Abkürzungen, Zusätze usw. enthält. Stellenweise hat sogar der Rotstift beim Einbinden auf der entgegengesetzten Seite stark abgefärbt, was manchmal die Deutung dieser Zeichen erschwert.

Werfen wir einen Blick in die Partitur und das Libretto.

Der handschriftliche Titel der Partitur lautet:

Don Sanche
opéra en un acte
Paroles de M[rs] Théaulon et de Rancé
Musique de M[r] Liszt
Representé pour la première fois sur le
théâtre de l'Académie Royale de Musique
le lundi 17 Octobre 1825.

Der Verleger des Libretto's ist „Roullet, Libraire de l'Académie royale de Musique et du Théâtre royal italien, rue Villedot No. 9,[1]) en face le passage du Café de Foi.“ Preis: 1 Franc 50 centimes.

Über die beiden Verfasser des Textes ist nicht viel zu sagen. Théaulon (geb. 1787 zu Aigues-Mortes im Languedoc, gest. 1841 in Paris) verdankte seiner Verwandtschaft mit Napoleon's Minister Cambacérès eine Beamtenstellung, durch die er sich leider in seiner schrecklichen schriftstellerischen Tätigkeit nicht stören liess: nicht weniger als 250 Theaterstücke soll er verfertigt haben. Trotz dieser abnormen Produktivität — oder vielleicht deswegen: denn alle Schuld rächt sich auf Erden — gedenkt heute niemand seiner mehr. Sein Mitarbeiter de Rancé stammt aus einer alten im 17. Jahrhundert durch den Trappisten Abbé de Rancé berühmt gewordenen Familie. Das Sujet zu ihrem Libretto haben die beiden Autoren übrigens nicht erfunden, sondern nur nach einer gleichnamigen Erzählung des Fabeldichters und Novellisten Claris de Florian (1755 bis 1794) bearbeitet.

---

[1]) Sic statt: Villedo.

„Dieser Stoff", so sagen die beiden Verfasser in einer kurzen Vorrede, „schien uns für die Königl. Musikakademie besonders passend zu sein, sowohl wegen der anmutigen Bilder, als auch der bald starken, bald lieblichen Affekte wegen, die man in ihm entwickeln konnte; und als wir dieses lyrische Werk verfassten, verfolgten wir den einzigen Zweck, dem Wunderkind [l'enfant étonnant], dem wir die Partitur verdanken, Szenen zu liefern, deren Mannigfaltigkeit seinem Talent alle Mittel bieten könnte, sich von den verschiedensten Seiten zu zeigen. So setzten wir nach dem Ausbruch der Eifersucht den Ausdruck gleichgültiger Ruhe, und liessen auf die Lieder der Freude, auf die Hymnen der Liebe den Ausdruck tiefsten Schmerzes folgen. Diese Bemerkung glauben wir den Schöngeistern und Leuten aus der Gesellschaft schuldig zu sein, die vielleicht zwischen einigen Szenen dieser bescheidenen Oper nur wenig Zusammenhang finden könnten. Hier hat die Dichtung auf ihre Ansprüche zugunsten der Musik vollständig verzichtet. Das an dem schon berühmten Namen des jungen Liszt haftende Interesse brachte unsere Autoreneitelkeit zum Schweigen. Der Komponist hatte sein elftes Jahr noch nicht vollendet, als ihm der Text des ‚Don Sanche' anvertraut wurde . . .

Die Dekorationen sind nicht — man weiss nicht warum — nach den Weisungen des Textes ausgeführt worden. Man hat jedoch für die Bühnen der Provinz diese Weisungen bestehen lassen."[1])

Als „tanzende Personen" finden wir: vier Schlossdamen und deren Liebhaber (gleichfalls vier); neun Bauern mit neun Bauernmädchen; neun Ritter und neun Damen aus dem Liebesschloss; zwei Schildträger Alidor's; drei Hirten nebst drei Hirtinnen; zwölf Pagen; zwei Schildträger Don Sanche's.

Das Chorpersonal bilden acht Herren (Gefolge der Prinzessin), acht „liebende Ritter", achtzehn Bauern; acht Hofdamen (Gefolge der Prinzessin), acht „liebende Damen", zwölf (nur zwölf!) Bauernmädchen.

Die Personen der Handlung und die Namen der Sänger sind:

Alidor, Zauberer	M. Prévost
Don Sanche	M. Adolphe Nourrit
Elzire	Mlle Grassari
Zélis, Elzire's Vertraute	Mlle Frémont
Ein Page	Mlle Jawureck

Ritter und Damen; Bauern und Bauernmädchen; Elzire's, Alidor's und Don Sanche's Gefolge. Träume. Genien.

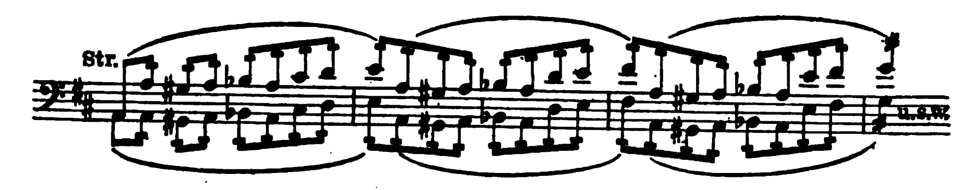
Die Ouvertüre[2]) fängt mit einem kurzen Adagio (16 Takte) an:



[1]) Diese Dekorationen waren von Cicéri entworfen worden.

[2]) Siehe die erste Musikbeilage dieses Heftes.

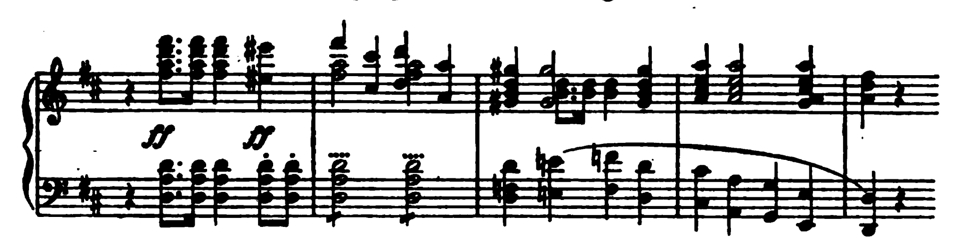
Dann führt ein kurzes Allegro (26 Takte):



zum Hauptmotiv des Stückes, einem heiteren Presto:



dem ein Thema von ausgeprägter Kühnheit folgt:



Einen glücklichen Gegensatz bildet darauf eine anmutige Episode, deren Thema in der Oper selbst als Arie des Pagen gesungen wird:



Die darauf folgende Durchführung wird mit einer Rossinischen Figur eingeleitet:



Sie bringt dann die bekannten Themata des Allegro und des Presto wieder zu Gehör, und schliesst in immer gesteigerten Tempi mit der üblichen Coda in D-dur. —

Der Vorhang geht auf. Da die Modelle zu den Dekorationen nicht mehr zu finden sind, müssen wir uns mit den Weisungen des Libretto's begnügen. „Die Bühne stellt eine bezaubernde Landschaft dar. Links und rechts sieht man Baumgruppen; in der Mitte ein Schloss von sonderbarem aber doch elegantem Bau. Es ist mit einem Graben und von Wällen umgeben und hat keinen anderen Zugang als über eine Zugbrücke." Die Oper beginnt mit einem hübschen Bauernchor. Das Thema wird zunächst vom Orchester intoniert; dann singt der Chor:

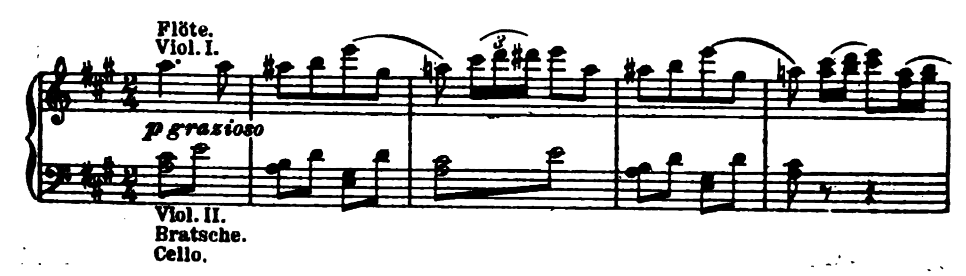
Venez, venez à votre tour
Entrez dans le château d'amour.



Ich erlaube mir, darauf aufmerksam zu machen, dass dieser Chor sehr stark an ein französisches Kinderlied erinnert:



„Während dieses Chores," so steht im Textbuch, „tanzen die Bauern":

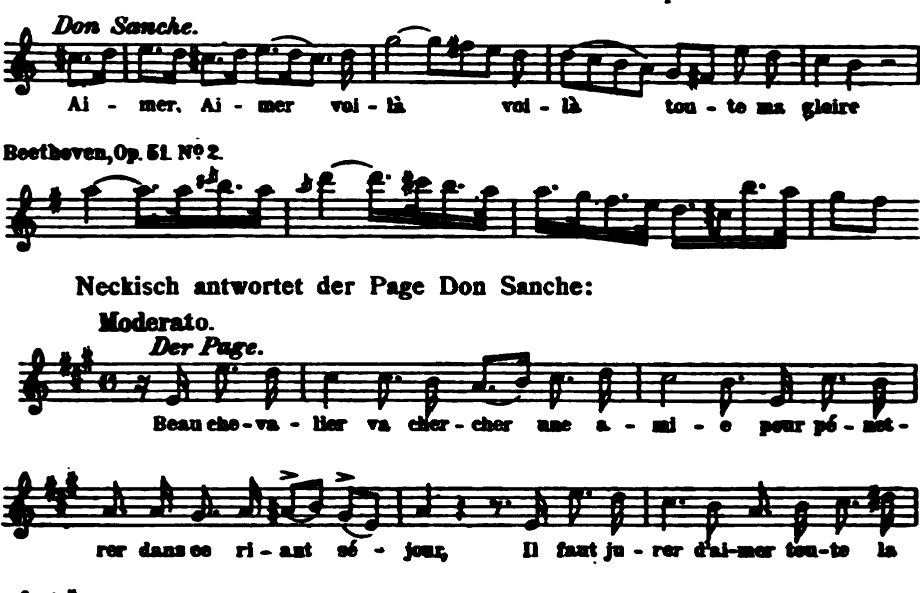




„Die Zugbrücke wird niedergezogen und man sieht nacheinander eine grosse Anzahl paarweise schreitender Ritter und Damen ins Schloss hineingehen. Am Ende des Zuges erscheint Don Sanche. Als er im Begriff ist, die Zugbrücke zu beschreiten, tritt ihm ein Page aus dem Schloss entgegen und verwehrt dem Ritter den Eintritt.“ Der Eintritt ist ausschliesslich denjenigen gestattet, die nicht nur lieben, sondern auch geliebt werden. „Wäre nur die Liebe erforderlich,“ ruft Don Sanche aus, „so dürfte ich hinein, denn:



Leider ist die Prinzessin Elzire für die Liebe des Ritters unempfindlich. Der schmachtende Liebhaber sieht sich so zugleich von der Geliebten verschmäht und vom Liebesschloss hoffnungslos verbannt. Doch er verzichtet (der damals herrschenden Arienschablone gemäss) nicht auf die Liebe, und nach einem kurzen Doloroso in geziemendem Moll behauptet er wiederum in Dur seinen Liebesdrang, damit seine Arie in hochliegenden Tönen schliessen kann. Folgende Stelle aus dieser Arie hat eine gewisse Ähnlichkeit mit vier Takten aus Beethovens Rondo op. 51 in G-dur:



Neckisch antwortet der Page Don Sanche:

Das Thema wird darauf vom Chor wiederholt; der Page geht ins Schloss und der Chor zerstreut sich. Don Sanche bleibt allein und ratlos zurück. Nun erscheint der Besitzer des Schlosses, der Zauberer Alidor, und teilt dem unglücklichen Ritter mit, dass die Prinzessin Elzire im Begriff ist, den Prinzen von Navarra zu heiraten. Don Sanche drückt seine glühende Eifersucht in einem Duett mit Alidor aus, einem schönen Stück im klassischen Stil, vielleicht dem besten der Partitur:

Allegro vivace.



Don Sanche.

Transports ja-loux

Alidor.

Trans-

ff

p

Tour-ments af-freux, Dont

ports ja-loux Tour-ments af-freux,

no- - -tre cœur n'est pas le maî - tre u.s.w.

Dont no - tre cœur n'est pas le maî - tre u.s.w.

u.s.w.

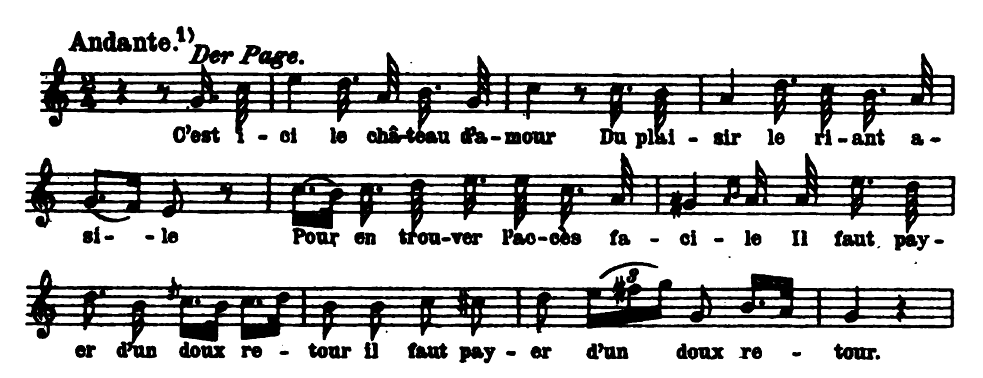
u.s.w.

Der Zauberer will aber seine Macht und seine Gefälligkeit erweisen. Elzire, nach Navarra fahrend, ist in der Nähe des Liebesschlosses. Alidor wird diesen Umstand benutzen: er führt die Prinzessin mit ihrem Gefolge irre, und ruft die Sturmgeister an:



Es zieht ein Gewitter über dem Wald auf; chromatische Gänge in der Singstimme und im Orchester charakterisieren das herankommende Unwetter. Der Zauberer entfernt sich. In diesem Augenblick betreten die Prinzessin Elzire und ihr Gefolge den Schauplatz. „Zwei Schildträger nähern sich vom Schloss aus und blasen ins Horn. Ihr Signal wird sofort im Innern des Schlosses wiederholt. Der Page zeigt sich auf der Zugbrücke." Das Gefolge bittet um Obdach im Schloss. Noch einmal erklärt der Page die Bedingungen zum freien Einzug:





Erst wenn sie Don Sanche liebt, kann Elzire ins Schloss hinein. Die stolze Prinzessin will aber von einer solchen Liebe durchaus nichts wissen. Sie zieht es vor, Königin von Navarra zu werden, obgleich sie ihren künftigen Gemahl persönlich noch nicht kennt (was überhaupt bei Prinzessinnen nicht bloss in Operntexten vorkommt):



[1]) Vgl. Ouvertüre.



Der Sturm lässt aber nicht nach. Die Lage der Prinzessin wird immer bedenklicher. Don Sanche kommt, zeigt ihr die drohende Gefahr und die leichte Rettung: Elzire soll ihn nur lieben, dann wird für beide das Tor des Schlosses aufgehn. Es entspinnt sich nun folgendes Terzett zwischen Don Sanche, Elzire und Zélis:



Zélis, die Vertraute Elzire's, die ein Dach willkommen heissen würde, rät der Prinzessin nachzugeben. Diese antwortet aber hochmütig:





Es donnert unaufhaltsam. Allmählich ist auch die Dämmerung herabgestiegen. „Die Schildträger haben die Fahne (von Don Sanche) neben einer Grasbank aufgepflanzt und damit ein Schirmdach gebildet. Die Frauen bringen ihre Schleier hinzu, mit denen nun eine Art Zelt improvisiert wird. Die Nacht ist dunkel, Liebesfackeln brennen auf den Kuppeln des Schlosses. Die Prinzessin setzt sich auf die Grasbank nieder; die Damen gruppieren sich um sie.“ Leise singt Don Sanche folgende, von 2 Hörnern, Fagott und Streichinstrumenten con sordini begleitete Arie: [1])



„Tiefe Stille herrscht auf der Bühne. Leichte vom Boden aufsteigende Nebel tragen Amoretten, die die Prinzessin mit azurnen und goldenen Schleiern bedecken. Dann werden die Mauern des Schlosses durchsichtig. Helles Licht beleuchtet das Innere und man sieht die glücklichen Paare im Rausch aller Liebeswonnen. Grosses dem Milieu angepasstes Ballet im Schloss. Im Vordergrund der Bühne vollführen inzwischen die Waldgeister ihrer Wesensart angemessene Tänze. Der Page tritt aus dem Schloss, von zehn Pagen gefolgt, die Harfe spielen und tanzen.“ Er singt mit Harfen- und Orchesterbegleitung:



[1]) Siehe die zweite Musikbeilage dieses Heftes.



Die Melodie (eine Reminiscenz an Mozarts „Bewahret euch vor Weibertücken“ aus der „Zauberflöte“) wird vom ganzen Chor wiederholt. Daran schliessen sich, nach ziemlich weitläufiger Ausführung, drei instrumentale Stücke, ein Andante:



ein Adagio:





und ein Allegro Moderato, das nichts anderes ist, als die erste (C-dur) Arie des Don Sanche. Dann erschallen zwei Trompeten aus dem Wald. Erschrocken läuft das Gefolge der Prinzessin herbei. Der furchtbare Romualde nähert sich und will Elzire entführen:



ché ces bords Nous op-po-
ché ces bords Nous op-po-

sons un cou-rage in-u-ti-le u.s.w.
sons un cou-rage in-u-ti-le u.s.w.
u.s.w.

Der tapfere Don Sanche wird seine Dame gegen Romualde verteidigen. Dieser scheint aber jeden Gegner zu verlachen:

Romualde.

Vai-ne-ment vous vou-lez me fuir Vai-ne-ment vous vou-lez me fuir bra-vant la fou-dre et l'on-de



Trotzdem fordert ihn Don Sanche (in einem Duett mit Chor) zum Zweikampf auf:



Beide gehen, um ihre Sache in den Kulissen auszufechten. Elzire fühlt plötzlich, dass sie sich doch unbewusst für Don Sanche interessiere:

> Pour ce jeune héros, ah! je fus trop cruelle
> Je le sens à l'émoi qui vient glacer mon cœur,

Sie betet für ihn zum Gott der Liebe:

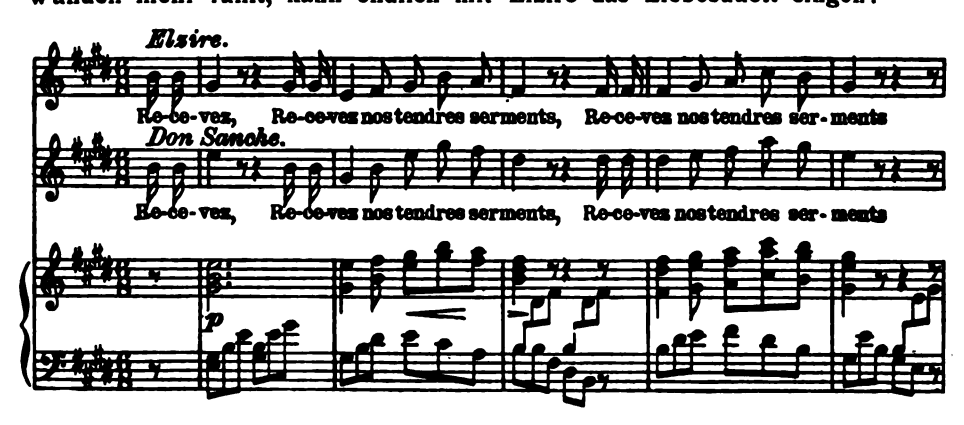




Umsonst hat Elzire gebetet. Der Kampf ist für Don Sanche schlecht ausgefallen. Verwundet und sterbend wird er auf die Bühne getragen. Den traurigen Zug begleitet ein Trauermarsch in d-moll für Orchester und Chor:



Um Don Sanche zu retten verzichtet Elzire auf Krone und Königspracht. Ihr Stolz hat sich vor der Liebe gebeugt, und sie erklärt sich jetzt dazu bereit, ins Liebesschloss mit Don Sanche einzutreten. Der Zauberer Alidor, der sich hinter Romualde's Zügen und Rüstung vermummt hatte, bittet um Verzeihung für seine wohlgelungene List. Es wird ihm alles dankend vergeben und Don Sanche, der schon keine Spur von Wunden mehr fühlt, kann endlich mit Elzire das Liebesduett singen:



Alidor gratuliert ihnen herzlich:








Die Bühne hat sich inzwischen verwandelt und stellt jetzt das Innere des Schlosses dar, in dem ein glänzendes Fest gegeben wird. Elzire und Don Sanche zu Ehren singt man einen Jubelchor in C-dur, mit dem die Oper schliesst:



„Don Sanche" erlebte nur vier Vorstellungen, die am 17., 19., 21. und 26. Oktober 1825 stattfanden. Diese Tatsache steht aber durchaus in keinem Verhältnis zu dem künstlerischen Wert des Werkes. Der materielle Erfolg beweist ja nichts, weder für noch gegen eine Oper: wie viel schöner müsste sonst der „Postillon von Longjumeau" sein, als etwa „Fidelio"! Im Falle des „Don Sanche" findet aber dieser Massstab noch weniger eine vernunftgemässe Anwendung, weil erstens die Rechnungsbücher der Pariser Oper für das Jahr 1825 nicht mehr vorhanden sind, und zweitens die einaktige Operette einen ganzen Theaterabend nicht ausfüllen konnte. Sie musste infolgedessen mit einer längeren Oper oder mit einem Ballet zusammen gegeben werden, die für den Blutmangel der Kasse billigerweise auch mit verantwortlich zu machen sind. Die Zahl der Vorstellungen ist demnach belanglos.

Von wichtigerem Interesse sind dagegen einige Stimmen aus der Presse. Da jedem Deutschen in jeder Bibliothek die Rezension der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" zur Verfügung steht, so soll hier nur zweier Aufsätze Erwähnung getan werden, die ich dem liberalen „Journal des Débats" und der legitimistischen „Gazette de France" entnehme, die bei dieser Gelegenheit, wie mir scheint, die widerstrebendsten Ansichten der öffentlichen Meinung vertreten. Der anonyme Berichterstatter des „Journal des Débats" ist wohl kein anderer, als der musikalische Missetäter Castil-Blaze, der unverschämte „Arrangeur" Mozarts, Beethovens und Webers. Im Anfang ergötzt er sich — nicht ohne Grund — über die kleine obenangeführte Vorrede der Librettisten.

„Da haben wir", so sagt er, „eine recht demütige Beichte und sehr dazu geeignet, die Kritik zu entwaffnen. Und doch wäre diese unerbittliche Kritik nicht berechtigt zu antworten:

Vous nous payez ici d'excuses colorées
Et toutes vos raisons, Messieurs, sont trop tirées?[1])

Wie hätte die Musik in dieser Voraussetzung [eines besseren Libretto's] über die Ansprüche Ihrer Dichtung zu klagen gehabt? Er [der Komponist] hätte etwas besseres hervorgebracht, hätten Sie selbst alles getan, dessen Sie fähig sind."

Über die Musik selbst und den jugendlichen Tondichter drückt sich Castil-Blaze mit sichtlicher Gehässigkeit aus:

„Das Alter des Komponisten fordert Nachsicht; keine Rücksicht soll aber den Gang der Gerechtigkeit hemmen. Ein fehlerloses Werk durfte man nicht erhoffen; es war jedoch erlaubt zu erwarten, dass einige Genieblitze diese Fehler vergelten würden. Es ist ja nicht vom Übel, sich in einer Kunst früh zu versuchen, wenn man einen unwiderstehlichen Beruf in sich fühlt; gefährlich aber ist es, das Publikum

[1]) Wie bekannt, sind dies zwei Verse aus Molière's „Tartuffe" (4. Akt). Nur heisst es im ursprünglichen Text nicht „Messieurs", sondern „Monsieur".

zu früh zum Mitwisser seiner ersten Versuche zu machen. Das Interesse, das die Kindheit erweckt, wird durch die Ansprüche geschwächt, die sie stellt oder besser, die man sie stellen lässt. Denn bei diesen vorzeitigen Versuchen liegt nicht immer die grössere Schuld auf Seiten des Kindes. Es gehört sich, den wirklich Schuldigen den Tadel zuzuschieben; diese Schuldigen sind gewöhnlich Eltern, die die Zärtlichkeit blind macht, oder Schmeichler, die im Lob kein Mass kennen, und von dem ziemlich mässigen Geschick des Instrumentisten auf das Genie des Komponisten unbesonnen schliessen."

Der letzte Satz ist köstlich: Klingt es nicht ganz so, als ob „le petit Litz" ein Durchschnittsvirtuose, ein einfacher Tastenbändiger gewesen wäre? Fahren wir aber fort:

„Man muss es also sagen, die Partitur des jungen Liszt hat den überschwenglichen Lobsprüchen keineswegs entsprochen, die man über sie verbreitet hatte. Wollte man seinen Bewunderern glauben, so wäre uns ein neuer Mozart erstanden. Urteilt man aber nach seiner Oper, so ist der junge Liszt ein guter Schüler, der tatsächlich mehr weiss, als man gewöhnlich mit dreizehn Jahren zu wissen pflegt, der aber wahrscheinlich mit dreizehn Jahren das alles schon weiss und tut, was er mit vierzig wissen und tun wird."

Das heisst eine treffende Prophezeiung, die uns für den kritischen Scharfsinn des Herrn Castil-Blaze eine hinreichende Bürgschaft gibt.

„Kalt," fährt er fort, „hat das Publikum eine kalte, feuer-, humor- und originalitätslose Komposition angehört, in die nur hier und da einige anmutige, mehr für das Gedächtnis als für das Talent des Verfassers zeugende Motive gestreut sind. Kein einziges Stück vermochte einen wirklichen Applaus zu erregen.

„Dieses durch das Verhalten der Zuhörerschaft gegebene Urteil hat ein Dutzend Freunde doch nicht abgehalten, die Zeremonie der Ovation zu verrichten, die sie Herrn Liszt zugedacht hatten. Sie haben sich nicht damit begnügt, seinen Namen mit denen der Herren Théaulon und de Rancé, sowie des Herrn Cicéri bekannt geben zu lassen:[1]) sein Erscheinen auf dem Theater haben sie gefordert. Herr Liszt hat einen neuen Beweis seiner Bescheidenheit gegeben, indem er ihnen gehorchte. Abscheuliche Schmeichler!"

Viel günstiger fällt das Urteil der „Gazette de France" aus. Sie enthält nicht weniger als drei Berichte über „Don Sanche". Der erste, vom Dienstag, den 18. Oktober 1825, lautet:

„Der junge Liltz (sic) hat Glück gehabt: seine Oper ‚Don Sanche' oder ‚Das Liebesschloss' enthält mehrere Stücke, die unsere beliebtesten Komponisten nicht desavouieren würden."

Damit ist vielleicht nicht allzu viel gesagt, wenn man sich an die

[1]) Nach französischer Sitte fehlt auf dem Theaterzettel bei jeder ersten Aufführung eines dramatischen oder lyrischen Werkes der Autorenname. Er wird erst nach der Vorstellung, wenn der Vorhang zum letztenmal gefallen ist, von dem Vertreter der ersten Rolle oder vom Regisseur dem Publikum feierlich bekannt gegeben.

„beliebtesten Komponisten“ Frankreichs im Jahre 1825 erinnert; doch ist es unzweifelhaft als Lob gemeint und soll auch so genommen werden:

„Vor allem hat man bemerkt: die Ouvertüre, den ersten Chor ‚Venez, venez à votre tour‘ und die harmonisch interessante Romanze ‚C'est ici le Château d'amour‘ von Frl. Jawureck gesungen; die Arie ‚Repose en paix au milieu de l'orage‘ trägt, wie uns scheint, einen zarten, ritterlichen Charakter und ist ohne jede Reminiscenz an die zahlreichen in ähnlichen Situationen vorgetragenen Stücke.

„Kaum war der Vorhang gefallen, als das Publikum nach den Verfassern verlangte ... Der junge, dreizehnjährige Komponist, von Nourrit dem Sohne und Prévost geführt,[1]) kam dem Verlangen des Publikums nach, um für den lebhaften Beifall zu danken.“

Den Tag darauf erschien in der „Gazette“ eine ausführlichere Rezension. Folgende Zeilen beziehen sich speziell auf die Musik des „Don Sanche“:

„Die Personen, die ein fehlerloses Werk von einem Kinde erwarteten, diese Personen können nicht befriedigt gewesen sein, denn es sind in der Partitur des jungen Listz [sic] sehr schwache Stellen, namentlich da, wo der bartlose Verfasser sich genötigt sah, Schmerz, Eifersucht, Hass, traurige und verhängnisvolle Leidenschaften, die er noch nicht kennt, wiederzugeben. Die vernünftigen Leute dagegen (diejenigen will ich sagen, die das Unmögliche nicht verlangen) waren mit den ausserordentlichen Anlagen unseres kleinen grünen Mozart [de notre petit Mozart en herbe] zufrieden; mit vielem Glück und Geschick wusste er den Ausdruck der milden und zarten Gefühle zu finden. Was könnte man mehr fordern?“

Am 22. Oktober kommt noch einmal „Don Sanche“ in der „Gazette de France“ zur Besprechung:

„Die zweite Aufführung des ‚Don Sanche‘ ist günstiger aufgenommen worden. Wirklich ist der junge Liszt eins der ausserordentlichsten Kinder, doch ist er eben nur ein Kind, und so kann man nicht von ihm die Beweise eines reifen und ausgebildeten Talents fordern, ohne ungerecht zu sein. Was die Zukunft betrifft, ist es erlaubt zu denken, dass Listz [sic] die schönen Hoffnungen nicht täuschen wird, die ein solcher Anfang erwarten lässt.“

In allen politischen, literarischen und sonstigen Fragen stellt sich immer die „Gazette de France“ in strengsten Gegensatz zu dem „Journal des Débats“. Diese letzte Kritik ist höchstwahrscheinlich direkt gegen Castil-Blaze gerichtet. Ohne dass ich weiss, wer der Rezensent der „Gazette de France“ war und was er an und für sich galt, hatte er doch die meisten Chancen, richtig zu urteilen, wenn er nur immer das Gegenteil von dem sagte, was Herr Castil-Blaze gesagt oder getan hatte. So ist es wenigstens diesmal der Fall gewesen.

---

[1]) Und sogar auf den Armen getragen, was ihn nicht wenig ärgerte, da er schon nicht mehr als Wunderkind, sondern als selbständiger Künstler angesehen und geachtet werden wollte.

Was können wir selbst heute nun über „Don Sanche" sagen? Wir betrachten ihn von einem ganz anderen Standpunkt aus, als die Hörer und Kritiker, die der ersten Vorstellung am 17. Oktober 1825 beiwohnten. Die Zeitgenossen des „petit Litz" warteten mit übertriebener Spannung auf das erste Werk des gefeierten Wunderkindes. Dabei konnten sie gar nicht ahnen, welcher Komponist in dem kleinen Virtuosen steckte. Dass der Komponist mit diesem Virtuosen noch nicht auf gleicher Höhe stand, war für sie eine Enttäuschung. So hatten die unerhörten Triumphe des Klavierspielers zum ersten, nicht aber zum letztenmal den Erfolg des Komponisten beeinträchtigt, ein Missverständnis über Liszts Bedeutung nicht nur als reproduzierenden, sondern als produzierenden Künstlers, das sogar leider noch heutigen Tags in manchen Kreisen besteht.[1]) In dieser Beziehung ist „Don Sanche" im Schicksal seines Schöpfers ein „representative work".

Wir aber, die wir so viele herrlichen Tonschöpfungen des genialen Meisters kennen und lieben, klappen die Partitur des „Don Sanche" mit Nachsicht auf. Kein bahnbrechendes Werk hoffen wir zu entdecken. Ohne aber das Gras wachsen hören zu wollen, finden wir in „Don Sanche" sichtbare Spuren einer ausserordentlichen musikalischen Begabung. Weder in der Melodie noch in der Instrumentation liegen die Hauptvorzüge der Operette.[2]) Die Melodie ist zwar stellenweise recht hübsch und gefällig; die Instrumentation korrekt und geschickt; beide entbehren jedoch noch jeder persönlichen Eigenart. Was aber den dramatischen Zug und die Wahrheit des Ausdrucks anbetrifft, so ist es merkwürdig, wie der dreizehnjährige Musiker eine Situation aufzufassen und sie dann durch frappante Rhythmik, richtige Deklamation, passende Harmonik darzustellen weiss. Man vergleiche nur die mitgeteilten Notenbeispiele miteinander und ersehe daraus, wie treffend jedes Stück charakterisiert ist, eine eminente Eigenschaft aller späteren Kompositionen Liszts, z. B. der Symphonischen Dichtungen. „Don Sanche" beweist uns, dass diese Eigenschaft bei Liszt nicht durch literarische und philosophische Studien erworben wurde, sondern angeboren war; er lässt uns auch mehr als je bedauern, dass sein Verfasser kein anderes dramatisches Werk mit reiferem Talent geschrieben hat.

1825 schon ein Meister des Klaviers, war er in der Komposition noch ein Schüler. So sind in „Don Sanche" zwei verschiedene, ja konträre Einflüsse nachweisbar, die wir auch in manchen späteren Werken Liszts finden. Die äussere Form der Stücke und die Melodie sind vielfach im Geschmack der damals blühenden italienisch-französischen Oper Rossini's und Auber's gehalten. Daneben ist die Erinnerung an Gluck, Mozart und Beethoven

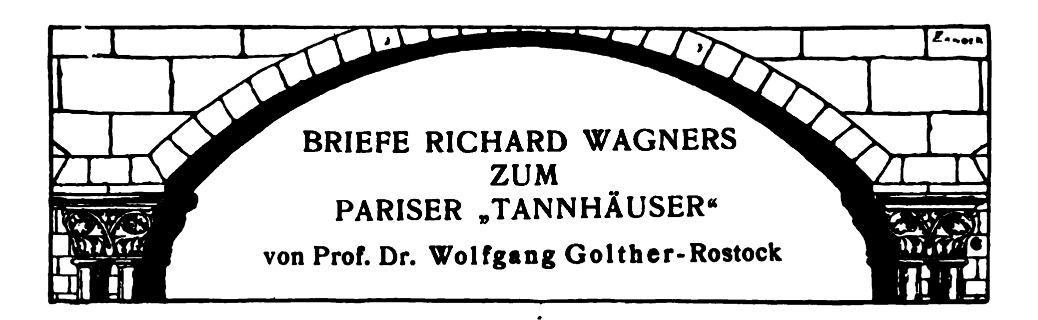
---

[1]) Wenigstens in Frankreich.

[2]) Es ist sehr leicht möglich, dass der Direktor der Oper, Kreutzer, bei der Instrumentation etwas nachgeholfen hat.

auffällig. Auf gewisse Reminiscenzen an Mozart und Beethoven haben wir schon hingewiesen. Das gelungene Duett Don Sanche's mit Alidor „Transports jaloux, Tourments affreux“ hat sein Urbild im Duett aus „Armide“ zwischen Armide und Hidraot. Diese Empfänglichkeit für jede neue Form der musikalischen Kunst — oder des menschlichen Denkens überhaupt: französische Romantik, Saint-Simonismus, Berlioz, Rossini, Schubert, Meyerbeer, Wagner, Saint-Saëns — hat Franz Liszt sein ganzes Leben hindurch fast bis zur Selbstverleugnung, aber in steter Verbindung mit einer festen Treue an die klassischen Meisterwerke: Shakespeare, Goethe, Bach, Mozart, Beethoven bewährt. Schon 1825 zeigt uns also der Mozart-Beethovensche Einfluss in ihm den Schüler Czerny's, und der französisch-italienische den von der Pariser Mode so verwöhnten Knaben, der natürlich mit beiden Händen zugriff, was in dieser Zeit die Mode mit sich brachte: geschwollene Bravourarien usw. So ist der ganze Liszt schon in „Don Sanche“ enthalten, wie der Erwachsene in dem Kinde. Die Hauptzüge seines musikalischen Charakters gewahren wir schon hier, wie wir etwa auf einem Jugend-Porträt in den runden und weichen Zügen des Knaben die grossartigen Linien des männlichen Adlerprofils zu erkennen vermögen.





BRIEFE RICHARD WAGNERS ZUM PARISER „TANNHÄUSER“

von Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock

Die verschiedenen Fassungen des Tannhäuser, namentlich die Dresdener und Pariser Bearbeitung von 1847 und 1861, wurden in der „Musik“ II, 1, 22 ff. von Münzer und ebda. II, 3, 271 ff. von mir ausführlich erörtert. Zweifellos hielt Wagner selbst die Pariser bzw. Münchener Bearbeitung für einzig gültig. Im Bayreuther Festspiel erscheint auch nur der neue Tannhäuser. Wohl war es zunächst scheinbar ein äusserer Grund, die Aufführung in Paris, die Wagner zur Neubearbeitung veranlasste; aber alsbald ergab sich dem Meister auch die künstlerische Notwendigkeit: er fühlte, dass im Tannhäuser wichtiges nachzuholen war. Und diese Erwägung und Entscheidung muss für uns massgebend sein. Im neuen Tannhäuser ward die Ouvertüre zum Vorspiel und der ganze Venusberg farbiger und glänzender. Im übrigen sind nur Kleinigkeiten geändert. Schon 1852 bei einer Konzertaufführung der Ouvertüre in Zürich war dem Meister der Gedanke einer neuen Bearbeitung gekommen. Er schreibt am 20. März 1852 an Uhlig:

„Nach dem, was ich hier mit der Tannhäuserouvertüre angerichtet habe, bilde ich mir jetzt plötzlich auf dieses Tonstück etwas ein: ich weiss mich wirklich auf keine andere Tondichtung zu besinnen, die eine ähnliche Wirkungsmacht auf sinnlich-sinnvolle Gemüter auszuüben imstande sei. Aber im Konzertsaal ist ihr Platz, nicht nur vor der Oper im Theater: dort würde ich, wenn ich es bestimmen dürfte, nur das erste Tempo der Ouvertüre ausführen lassen — das Übrige ist — im glücklichen Falle des Verständnisses — zu viel vor dem Drama, im anderen aber zu wenig.“

In den Briefen an Mathilde Wesendonk[1]) schreibt Wagner aus Paris im Winter 1860/61 folgendes:

„Einstweilen muss ich gute Laune sammeln, um — ein grosses Ballet zu schreiben. Was sagen Sie dazu? Zweifeln Sie an mir? Nun, Sie sollen mir das abbitten, wenn Sie's einmal hören und sehen. Jetzt nur so viel: nicht eine Note, nicht ein Wort wird am Tannhäuser geändert. Aber ein „Ballet“ sollte gebieterisch drin sein, und dies Ballet sollte im zweiten Akte vorkommen, weil die Abonnés der Oper immer erst etwas später vom starken Diner ins Theater kämen, nie zu Anfang. Nun, da erklärte ich denn, dass ich vom Jockeyklub keine Gesetze annehmen könnte, und mein Werk zurückziehen würde. Nun will ich ihnen aber aus der Not helfen: die Oper braucht erst um 8 Uhr zu beginnen, und dann will ich den unheiligen Venusberg nachträglich noch einmal ordentlich ausführen.

[1]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe. Herausgegeben und eingeleitet von Prof. Dr. W. Golther, Berlin, A. Duncker 1904.

Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke: ohne gutes Ballet half ich mir seinerzeit hier nur mit einigen groben Pinselstrichen, und verdarb dadurch viel: ich liess nämlich den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte, dass dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll. Alle späteren, so entscheidenden Rückerinnerungen und Mahnungen, die uns mit starkem Grauen erfüllen sollen (weil dadurch auch erst die Handlung sich erklärt), verloren fast ganz ihre Wirkung und Bedeutung: Angst und stete Beklemmung blieben uns aus. Ich erkenne nun aber auch, dass ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nötig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei weitem grössere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isoldes letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluss zur Fliegenden Holländer-Ouvertüre, als auch — das Grauen dieses Venusberges finden. Man wird eben allmächtig, wenn man mit der Welt nur noch spielt. Natürlich muss ich hier alles selbst erfinden, um dem Balletmeister die kleinste Nuance vorschreiben zu können: gewiss ist aber, dass nur der Tanz hier wirken und ausführen kann: aber welcher Tanz! Die Leute sollen staunen, was ich da alles ausgebrütet haben werde. Ich bin noch nicht dazu gekommen, etwas aufzuzeichnen:[1]) mit wenigen Andeutungen will ich's hier zum ersten Male versuchen. Wundern Sie sich nicht, dass dies in einem Briefe an Elisabeth geschieht.

Venus und Tannhäuser verweilen so, wie es ursprünglich angegeben ist: nur sind zu ihren Füssen die drei Grazien gelagert, anmutig verschlungen. Ein ganzer, engverwachsener Knäuel kindischer Glieder umgibt das Lager: das sind schlafende Amoretten, die, wie im kindischen Spiel, balgend übereinander gestürzt und eingeschlummert sind.

Ringsum auf den Vorsprüngen der Grotte sind liebende Paare ruhig gelagert. Nur in der Mitte tanzen Nymphen, von Faunen geneckt, denen sie sich zu entziehen suchen. Diese Gruppe steigert ihre Bewegung: die Faunen werden ungestümer, die neckende Flucht der Nymphen fordert die Männer der gelagerten Paare zur Verteidigung auf. Eifersucht der verlassenen Frauen: wachsende Frechheit der Faunen. Tumult. Die Grazien erheben sich und schreiten ein, zur Anmut und Gemessenheit auffordernd: auch sie werden geneckt, aber die Faunen werden von den Jünglingen verjagt: die Grazien versöhnen die Paare. — Sirenen lassen sich hören. — Da hört man aus der Ferne Tumult. Die Faunen, auf Rache bedacht, haben die Bacchantinnen herbeigerufen. Brausend kommt die wilde Jagd daher, nachdem die Grazien sich wieder vor Venus gelagert. Der jauchzende Zug bringt allerhand tierische Ungetüme mit sich: unter andern suchen sie einen schwarzen Widder aus, der sorgfältig untersucht wird, ob er keinen weissen Fleck habe: unter Jubel wird er nach einem Wasserfall geschleppt; ein Priester stösst ihn nieder und opfert ihn unter grauenvollen Gebärden.

Plötzlich entsteigt, unter wildem Jauchzen der Menge, der (Ihnen bekannte[2]) nordische Strömkarl dem Wasserstrudel mit seiner wunderbaren grossen Geige. Der spielt nun zum Tanze auf, und Sie können sich denken, was ich alles zu erfinden habe, um diesem Tanze seinen gehörigen Charakter zu geben immer mehr mythologisches Gesindel wird herbeigezogen. Alle den Göttern heilige Tiere. Endlich

---

[1]) Glasenapp II, 2, 258 f. Das Bacchanal wurde nicht so reich ausgeführt, wie im ersten Entwurf geplant war.

[2]) Unter den Gedichten von Mathilde Wesendonk steht auch eine Ballade vom Neck. Vgl. noch Gesammelte Schriften 9, 120 über das Finale von Beethovens A-dur-Symphonie u. Ges. Schriften 10, 319/20 über den Nix.

Kentauren, die sich unter den Wütenden herumtummeln. Die Grazien sind verzagt, dem Taumel wehren zu sollen. Sie werfen sich voll Verzweiflung unter die Wütenden; vergebens! Sie blicken sich, auf Venus gerichtet, nach Hilfe um: mit einem Wink erweckt die da die Amoretten, welche nun einen ganzen Hagel von Pfeilen auf die Wütenden abschiessen, mehr und immer mehr; die Köcher füllen sich immer wieder. Nun paart sich alles deutlicher; die Verwundeten taumeln sich in die Arme: eine wütende Sehnsucht ergreift alles. Die wild herumschwirrenden Pfeile haben selbst die Grazien getroffen. Sie bleiben ihrer nicht mehr mächtig.

Faunen und Bacchantinnen gepaart stürmen fort: die Grazien werden von den Kentauren auf ihren Rücken entführt; alles taumelt nach dem Hintergrunde zu fort: die Paare lagern sich: die Amoretten sind, immer schiessend, den Wilden nachgejagt. Eintretende Ermattung. Die Nebel senken sich. In immer weiterer Ferne hört man die Sirenen. Alles wird geborgen. Ruhe.

Endlich — — fährt Tannhäuser aus dem Traume auf. — So ungefähr. Was meinen Sie dazu? — Mir macht's Spass, dass ich meinen Strömkarl mit der elften Variation verwendet habe. Das erklärt auch, warum sich Venus mit ihrem Hof nach Norden gewendet hat: nur da konnte man den Geiger finden, der den alten Göttern aufspielen sollte. Der schwarze Widder gefällt mir auch. Doch könnte ich ihn auch anders ersetzen. Die Mänaden müssten den gemordeten Orpheus jauchzend getragen bringen: sein Haupt würfen sie in den Wasserfall, — und darauf tauchte der Strömkarl auf. Nur ist dies weniger verständlich ohne Worte. Was meinen Sie dazu?

Ich möchte gern Genellische Aquarelle zur Hand haben: der hat diese mythologischen Wildheiten sehr anschaulich gemacht. Am Ende muss ich mir auch so helfen. Doch habe ich noch manches zu erfinden.

So, nun habe ich Ihnen wieder einen rechten Kapellmeister-Brief geschrieben. Meinen Sie nicht? Und diesmal sogar auch einen Balletmeister-Brief. Das muss Sie doch guter Laune machen?" — — —

„Was für ein Dichter bin ich doch! Hilf Himmel, ich werde ganz anmassend! — Diese nie endende Übersetzung des Tannhäuser hat mich schon so eingebildet gemacht: gerade hier, wo Wort für Wort durchgegangen werden musste, kam ich eigentlich erst dahinter, wie concis und unabänderlich schon diese Dichtung ist. Ein Wort, ein Sinn fortgenommen, und meine Übersetzer,[1]) wie ich, wir mussten gestehen, dass ein wesentlicher Moment geopfert werde. Ich glaubte anfangs an die Möglichkeit kleiner Änderungen: wir mussten alle und jede als unmöglich aufgeben. Ich wurde ganz erstaunt, und fand dann im Vergleich, dass ich wirklich nur sehr wenig kenne, dem ich die gleiche Eigenschaft zusprechen kann. Kurz, ich musste mich vor mir selbst entschliessen, anzuerkennen, dass gerade schon die Dichtung gar nicht besser hätte gemacht werden können. Was sagen Sie dazu? In der Musik kann ich eher verbessern. Hier und da gebe ich namentlich dem Orchester ausdrucksvollere und reichere Passagen. Nur die Szene mit Venus will ich ganz umarbeiten. Frau Venus habe ich steif erfunden; einige gute Anlagen, aber kein rechtes Leben. Hier habe ich eine ziemliche Reihe von Versen hinzugedichtet: die Göttin der Wonne wird selbst rührend, und die Qual Tannhäusers wird wirklich, so dass sein Anruf der Maria wie ein tiefer Angstschrei ihm aus der Seele bricht. So etwas konnte ich damals noch nicht machen. Für die musikalische Ausführung brauche ich noch sehr gute Laune, von der ich noch gar nicht weiss, wo sie herbekommen!" — — —

„Ach! wenn nur der Himmel wenigstens einmal wieder rein werden wollte! Wie halt' ich nur das schon seit einem ganzen Jahre aus? Es hilft aber nichts: trotz

[1]) Charles Nuitter; Glasenapp II, 2, 271.

Himmel und Herbst, ich muss komponieren. Und geschriftstellert habe ich auch schon. Ich werde Ihnen das Buch bald schicken. Die Verse zum Tannhäuser sind deutsch noch nicht in Ordnung: ich gebe Ihnen den Entwurf[1]), nach welchem sie französisch ausgeführt wurden, und diese französischen Verse musste ich komponieren! Was sagen Sie dazu? Weiss Gott! Am Ende geht alles! Aber wie? Doch ist mir all diese Beschäftigung recht. Sie verdeckt diese Weltfremde, in der ich nun immer bleiben werde. Ich muss aushalten: das will dieselbe Macht, die meine Vögel singen und wieder schweigen lässt. Aber zur eigentlichen, persönlichen Besinnung darf ich nicht viel kommen: denn da ist nichts wie Wüste und Hoffnungslosigkeit. Ich muss das nun so bevölkern mit Beschäftigung, und wird diese mir zuwider, so helfen die Sorgen, weiter zu leben. Und Frau Sorge bleibt immer treu. —

Machen Sie sich aber keine falschen Vorstellungen: mit Gewalt würde ich an nichts festhalten. Am wenigsten würde ich mich z. B. mit diesem Pariser Tannhäuser abgeben, wenn ich hier etwas zu ertrotzen, oder gar etwas aufzuopfern hätte. Im Gegenteil mache ich gute Miene zu diesem närrischen Spiele, weil man mir so gute Miene entgegenbringt. Was Aufführungen meiner Werke betrifft, habe ich's in meinem Leben noch nicht so gut gehabt und werde es auch wohl nie wieder so haben. Alles, was ich nur irgend verlange, geschieht: nirgends der mindeste Widerstand. Jetzt haben die Klavierproben begonnen. Zeit wird im wohltuendsten Sinne verwendet. Jedes Detail wird meiner Prüfung unterworfen: die Dekorationspläne habe ich dreimal verworfen, ehe man's mir recht machte. Jetzt wird alles vollkommen, und die Aufführung wird jedenfalls — wenn sie nicht an das Ideal reicht — die beste, die je stattgefunden und in Zukunft so bald wieder stattfinden kann. Vor allem verlasse ich mich auf meinen Recken: Niemann. Der Mensch hat unerschöpfliche Fähigkeiten. Noch ist er fast roh, und alles tat in ihm bisher nur der Instinkt. Jetzt hat er monatelang nichts anderes zu tun, als sich von mir leiten zu lassen. Alles wird bis auf den letzten Punkt studiert. — Zur Elisabeth habe ich eine ebenfalls noch halbwilde, junge Sängerin, Sax: ihre Stimme ist wundervoll und unverdorben und ihr Talent ergiebig. Sie ist mir gänzlich unterworfen. — Venus — Mad. Tedesco, für mich eigens engagiert, hat einen süperben Kopf zu ihrer Rolle; nur ist die Gestalt fast etwas zu üppig. Das Talent sehr bedeutend und geeignet. — Wolfram machte die letzten Schwierigkeiten; ich habe endlich einen Herrn Morelli engagieren lassen, einen Mann von stattlichem Aussehen und wunderschöner Stimme. Ich muss nun sehen, wie ich ihn einstudiere. Glücklicherweise wird die Oper nicht eher gegeben, als bis ich ganz mit dem Studium zufrieden bin. Und dies ist wichtig. — Ich konnte ein so wichtiges Anerbieten nicht von der Hand weisen!

An der Oper hat man mich bereits lieb gewonnen; es findet in allen meinen Relationen nichts Gezwungenes mehr statt: man hat begonnen, mich zu verstehen, widerspricht mir in nichts, und freut sich der Dinge, die da kommen sollen. — So wäre denn das alles recht schön: wenn mir es nur sonst bei meiner ganzen Existenz etwas wohler wäre. Mir hilft alles nichts! Ich wache traurig auf, und lege mich traurig nieder. Das böse Wetter mag mit daran schuld haben: die Momente des Wohlseins werden gar so selten, und das Unbehagen, ja die Angst, machen sich immer breiter.

Nun geben Sie aber auch auf diese Klagen nicht zu viel. Am Ende bin ich immer noch fähig, das grösste Wohlgefühl zu empfinden, sobald nur ein bedeutender schöner Eindruck kommt. Sie wissen, an meinem letzten Geburtstage tat es der Ostwind. Heute hatten wir den ersten Herbstnebel: er erinnerte mich stark an Zürich. Vielleicht bringt er gutes Wetter. Das hilft dann viel. — Etwas habe ich auch schon

[1]) Es ist die Fassung des Textes, die in den Ges. Schriften Bd. II steht.

an der Musik meiner neuen Szene gearbeitet. Sonderbar: alles Innerliche, Leidenschaftliche, fast möchte ich's: Weiblich-Extatisches nennen, habe ich damals, als ich den Tannhäuser machte, noch gar nicht zustande bringen können: da habe ich alles umwerfen und neu entwerfen müssen: wahrlich, ich erschrecke über meine damalige Kulissen-Venus! Nun, das wird diesmal wohl besser werden, — zumal wenn der Nebel gut Wetter bringt. Aber das Frische, Lebenslustige im Tannhäuser, das ist alles gut, und ich kann da nicht das mindeste ändern: alles, was den Duft der Sage um sich hat, ist auch schon da ätherisch; Klage und Busse Tannhäusers durchaus gelungen: die Gruppierungen unverbesserlich. Nur in leidenschaftlichen Zügen habe ich auch sonst dann und wann nachhelfen müssen: z. B. habe ich eine sehr matte Passage der Violinen bei Tannhäusers Aufbruch am Schlusse des zweiten Aktes durch eine neue ersetzt, die sehr schwer ist, mir aber einzig genügt. Meinem hiesigen Orchester kann ich aber alles bieten: es ist das erste der Welt." — — —

Die Aufführung selbst wurde Wagner zuletzt zweifelhaft, da die Hauptsache, die Orchesterleitung, in ganz unfähigen Händen lag.

„Mit dem Tannhäuser wollen wir's noch abwarten. Ich dirigiere das Orchester nicht selbst, und einmal die Proben überstanden — alles überstanden!

Augenblicklich habe ich etwas Ruhe, nämlich nicht die täglichen Proben. Durch mannigfaltige Nacharbeiten ist meine Zeit aber immer auf das Äusserste in Anspruch genommen. Die Proben gehen mit einer unerhörten, mir oft unbegreiflichen Sorgfalt vor sich, und eine durchweg ungemeine Aufführung steht jedenfalls bevor. Niemann ist durchweg erhaben; er ist ein grosser Künstler der allerseltensten Art. Das Gelingen der übrigen Partien wird mehr ein künstliches Resultat sein: doch hoffe ich, dass es der äussersten Sorgfalt gelingen wird, die Fäden zu verbergen.

Und nun tausend Herzensgrüsse! Danken Sie Otto schönstens für seine treue Ausdauer: wie er's hier auch treffen möge, er wird's ertragen, und gewiss einen bedeutenden Eindruck mit zurücknehmen.

Adieu, Freundin!

Die Vorstellung steht immer noch auf Freitag 22. fest. Doch möge sich Otto auch erst auf Montag 25. gefasst halten!"

Paris, 6. April 61.

„Wirklich, ich bin es müde, ewig meinen Freunden nur Sorge zu machen. Ich hab' von dem ganzen bedenklichen Pariser Abenteuer[1]) nichts übrig, als dies bitt're Gefühl. Der Unfall selbst hat mich im Grunde ziemlich gleichgültig gelassen. Wäre ich nur auf ein äusserliches Gelingen ausgegangen, so hätte ich natürlich vieles ganz anders angreifen müssen; das aber — kann ich eben nicht. Jenes Gelingen konnte für mich nur als eine Folge des inneren Gelingens der Sache zählen. Die Möglichkeit einer wirklich schönen Aufführung irgend eines meiner Werke reizte mich; als diese von mir aufgegeben werden musste, war ich eigentlich bereits fertig und geschlagen. Was nun über mich erging, war eigentlich die gerechte Strafe für eine mir abermals gemachte Illusion. Sie hat mich nicht mehr tief berührt. Die Aufführung meines Werkes war mir so fremd, dass, was ihr widerfuhr, mich gar nicht recht anging, und ich konnte dem allen wie einem Spektakel zuschauen. Ob der Vorfall Folgen haben kann oder nicht, lässt mich noch kalt: Alles, was ich in bezug hierauf empfinde, ist — Müdigkeit, Ekel. —

Wirklich war, was mich einzig nagte, das schnell wieder hervortretende Bewusstsein, dass von so unberechenbar tollen Chancen, wie denen eines Pariser Er-

[1]) Glasenapp II, 2, 290—315: „die drei Schlachtabende".

folges, eines meiner innigsten Werke,[1]) zugleich meine ganze Lebenslage so schwerwiegend abhängen muss. Es ist dies so graunvoll und wahnsinnig, dass eine Zeitlang es mir wirklich das Vernünftigste schien, einer durchaus schiefen und uneinrichtungsfähigen Existenz zu entsagen, und zwar gründlich!

Ich ermüde meine Freunde auf das Unverantwortlichste, und schleppe Lasten mit mir, die ich wirklich länger nicht mehr tragen kann. — Der gute Bülow, der mein Leid auf das Innigste empfand, hat nun versucht, auf deutschem Boden mir eine etwas beruhigende Aussicht zu erwirken. Ich — hab' wenig Vertrauen, und glaube wohl, im Trachten nach Ruhe so allmählich mich aufreiben zu müssen, bis ich die rechte Ruhe finde. Doch habe ich Pflichten, die mich noch aufrecht erhalten: die Sorge gibt mir neues Leben. —

Und nun grüssen Sie Otto bestens. Sein Hiersein in der bösen Zeit hat mich fast mehr bekümmert als erfreut, wiewohl ich von ganzem Herzen beteuren muss, dass seine Sorge und Teilnahme, sein ganzes Wesen mich tief gerührt hat. Aber ich konnte ihm so gar nichts Persönliches sein. Es war eine ewige Hetze, und das eigentliche Missglücken meines Unternehmens entschied sich so recht erst grade in der Periode seines Hierseins. In jenen Proben, in denen mir mein Werk immer fremder und unwiedererkenntlicher wurde, litt ich das Meiste. Die Aufführungen wirkten dagegen nur wie ganz physische Schläge, die mich aus meinem Seelenkummer nur zum Bewusstsein meines — traurigen Daseins weckten. Die Schläge selbst wirkten nur oberflächlich. —

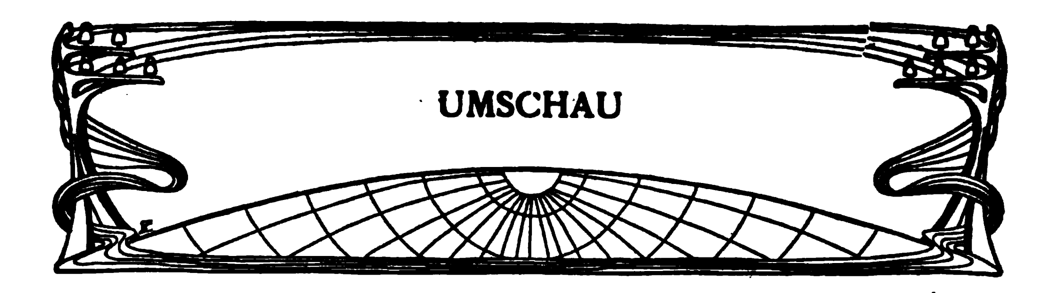
Sagen Sie Otto auch, dass vermutlich in der Leipziger Illustrierten nächstens ein Bericht[2]) von mir selbst über die ganze Pariser Tannhäuser-Angelegenheit zu lesen sein werde: ich hatte etwas Ähnliches einem Verwandten versprochen."

Aus den hier zusammengestellten Briefen ergibt sich, dass der erste Gedanke einer Umarbeitung des Tannhäuser nicht erst 1861 in Paris, sondern schon 1852 in Zürich auftauchte. Die Pariser Aufführung war Anlass, diesen Gedanken zu erweitern, zu vertiefen und nach reiflichster Erwägung im ganzen Umfang durchzuführen. Zugleich war auch eine sehr wichtige und wesentliche Umänderung des Holländerschlusses erfolgt. Nur wer grundsätzlich den Standpunkt einnimmt, dass der Wille des Meisters für die Aufführung seiner Werke belanglos sei, dass wir seine deutlich ausgesprochenen künstlerischen und dramatischen Forderungen nicht zu beachten haben, dass wir seine Dramen nach unserm subjektiven Geschmack und Belieben mit voller Willkür als gewöhnliche Opern behandeln dürfen, — also nur wer im vollen und bewussten Gegensatz zum künstlerischen Willen Richard Wagners steht, kann sich für Beibehaltung der veralteten, geschichtlich gewordenen Dresdener Fassung entscheiden. Da die Pariser Aufführung zuletzt misslang, so ist es um so mehr Ehrenpflicht der deutschen Bühnen, den hohen künstlerischen Ertrag dieser Arbeit zur Geltung zu bringen und zu wahren.

---

[1]) Nämlich die geplante Aufführung des Tristan.

[2]) Ges. Schriften 7, 181 ff.



NEUE OPERN

Francesco Cilea: „Romanticismo" heisst eine Oper, die der Komponist nach dem vaterländischen Drama gleichen Namens von Girolamo Rovetta schreibt.

Stefano Danaudy: „Im Dunkel tastend" (Sperduti nel buio) betitelt sich ein dramatisches Werk, das Danaudy, der Verfasser des in Hamburg aufgeführten „Theodor Körner", nach dem gleichnamigen Lustspiel Bracco's komponiert.

Dr. Mai: „Die Braut von Messina", Text nach dem Schillerschen Drama, ist vom Berner Stadttheater zur ersten Aufführung angenommen worden.

Pietro Mascagni: „Die Freundin", eine einaktige Oper, soll im Februar 1905 in Monte Carlo zum erstenmal aufgeführt werden.

Emile Pessard: „Le mirage", eine komische Oper, Text von L. Xanrof und M. Boucheron, ist vom Theater des Westens in Charlottenburg zur Uraufführung angenommen worden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Weimar: Das Corneliusfest im Hoftheater findet nach dem diesjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Frankfurt a. M. am 9. und 10. Juni statt, und zwar geht am 9. Juni die Originalpartitur des „Cid" in Szene, am Tage darauf, dem Geburtstag des Grossherzogs Wilhelm Ernst die Originalpartitur zum „Barbier von Bagdad". Den Prolog zur ersten Vorstellung dichtet Dr. Paul Heyse.

KONZERTE

Hamburg: Der Vorstand der „Philharmonischen Gesellschaft" hat an Stelle des zurückgetretenen Prof. Richard Barth Max Fiedler zum musikalischen Leiter seiner Konzerte berufen. Schon im nächsten Winter findet eine Verschmelzung der Fiedlerschen mit den Philharmonischen Konzerten statt, und zwar sollen 16 Konzerte veranstaltet werden.

Magdeburg: Am 10. Kammermusik-Abend des Tonkünstlervereins brachten die Herren Koch, Thiele, Dietze, Trostdorf und Petersen zum erstenmal das Quintett von Anton Bruckner zu Gehör.

Prag: Am 26. April wurde unter Leitung von Franz Spilka Carissimi's Oratorium „Jephta" aufgeführt.

Rotterdam: Mozarts Grosse c-moll Messe erlebte am 26. April ihre Uraufführung in Niederland und zwar durch den Oratorienverein „Gemengd Koor". Das von Schwierigkeiten für Chor wie Solisten strotzende Werk war durch Musikdirektor Georg Ryken vortrefflich einstudiert und die Aufführung war unter seiner temperamentvollen, festen Leitung eine sehr glückliche. Das Werk, das durch seine Doppelchöre Anforderungen an Stimmenmaterial stellt, die überhaupt nur von grossen Vereinen zu überwältigen sind, machte tiefen Eindruck. Als Solisten wirkten mit die Damen Anna Kappel, Lucie Koenen sowie die Herren Joh. Rogmans und Hend. van Oort.

TAGESCHRONIK

Eine Art von musikalischer Sezession bereitet sich in Wien vor. Eine Anzahl von Komponisten, zu denen die besten Namen gehören sollen, hat sich vereinigt, um, unabhängig vom Geschäfts- und Vermittlerinteresse, Neuschöpfungen lediglich vom Standpunkt ihres künstlerischen Wertes in Konzertaufführungen ersten Ranges zur Geltung zu bringen. Man will die zeitgenössische Entwickelung vor Augen stellen; nur Neuheiten kommen zu Gehör. Die geschäftliche Unterlage soll von vornherein durch Subskription sichergestellt werden.

Am 23. April konstituierte sich die Brahms-Gesellschaft in Wien. Zweck der Gesellschaft ist, sämtliche Fahrnisse der Wohnung des verewigten Meisters zu erwerben, und für die Zukunft zu erhalten. Die Versammlung wählte die Herren Arthur Faber, Dr. Erich Ritter v. Hornbostel, Max Kalbeck, Adolf Koch v. Langentreu, Dr. Eusebius Mandyczewski, Gotthelf Meyer und Dr. Victor Ritter v. Miller zu Aichholz in den Vorstand. Dr. v. Miller zu Aichholz wurde zum Präsidenten gewählt.

Eine Statistik über die Aufführungen von Opern lebender Komponisten in den drei Jahren vom 1. September 1900 bis zum 1. September 1903 ergiebt nach dem von Breitkopf & Härtel zusammengestellten deutschen Bühnenspielplan folgendes Resultat: Deutsche und deutsch-österreichische Komponisten: Humperdinck 449 Aufführungen, Zoellner 244, Kienzl 197, Weiss 188, Goldmark 170, Eugen d'Albert 129, Brüll 121, v. Kaskel 100, Blech 74, Richard Strauss 59, Thuille 43, Kulenkampff 34, Siegfried Wagner 33, Jarno 26, Max Schillings 25. Ausländische Komponisten: Mascagni 743, Leoncavallo 551, Saint-Saëns 227, Charpentier 179, Massenet 121, Puccini 79, Enna 66.

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar in Leipzig hat eine Berufung für die an der Berliner Universität eigens geschaffene ordentliche Professur für Musikwissenschaft erhalten und diese neue Stellung, für die der Landtag erst kürzlich die Mittel bewilligte, angenommen.

August Scharrer, seither Kapellmeister des Münchener Kaim-Orchesters, ist als Nachfolger von Josef Rebicek zur Leitung des Berliner Philharmonischen Orchesters berufen worden.

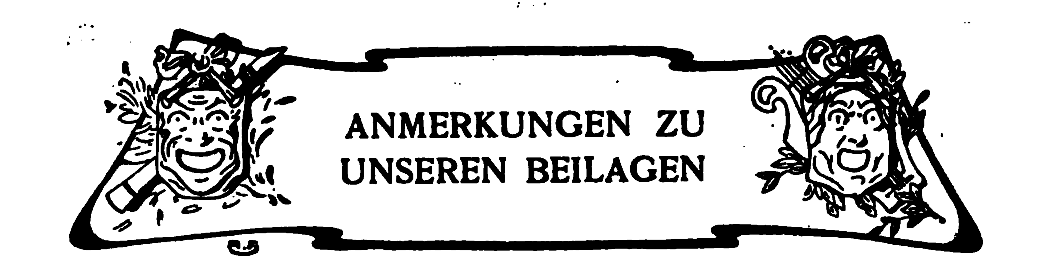
Karl Bömly, zuletzt Intendanzsekretär der Oper zu Frankfurt a. M., ist zum Direktor des Herzogl. Hoftheaters in Dessau ernannt worden und hat am 15. April die Leitung der Intendanz-Geschäfte übernommen; dem bisherigen Intendanzverweser und dramaturgischen Sekretär Dr. Arthur Seidl wurde der Professor-Titel verliehen.

Hofopernkapellmeister Franz Schalk hat an Stelle des zurückgetretenen Direktors Ferdinand Loewe die Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übernommen.

Dem verstorbenen Generalmusikdirektor Herman Zumpe soll in seinem Geburtsorte Taubenheim eine Gedenktafel errichtet werden.

TOTENSCHAU

Am 1. Mai starb in Prag der bedeutendste lebende böhmische Tondichter: Anton Dvořák im Alter von 63 Jahren. Weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes hinaus hat die Nachricht von dem Hinscheiden des hervorragenden Komponisten schmerzliche Überraschung in der musikalischen Welt hervorgerufen. Die „Musik" wird in einem der nächsten Hefte dem dahingegangenen Meister eine eingehendere Würdigung zuteil werden lassen.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die erste Beilage, eine **Liszt-Medaille** von Edouard Louis **Geerts** (belgischer Medailleur, 1846—1889, Schüler van der Stappen's), bezieht sich auf den Gründer und Förderer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins **Franz Liszt**. Es ist ein ungemein ähnliches und künstlerisch ausgeführtes Porträt, eine der besten existierenden Musikermedaillen, selten und ziemlich unbekannt. Liszt weilte Ende Mai 1881 anlässlich des Lisztfestes in Brüssel (kurz vorher aus gleichem Anlass in Antwerpen). Es fanden Aufführungen seiner Werke statt u. a. von „Faust" und „Tasso" unter Leitung von Franz Servais und unter dem Präsidium Gevaërt's. Bei dieser Gelegenheit überreichten die Brüsseler Musiker Liszt diese schöne Medaille und zwar ihm selbst ein goldnes Exemplar, das im Lisztmuseum zu Weimar aufbewahrt wird. Der Revers lautet: A—FRANZ LISZT—SOUVENIR—DU 29 MAI 1881—LES ARTISTES MUSICIENS—DE—BRUXELLES. Zwei Palmzweige und eine Schleife umrahmen diese Schrift. Die Medaille misst 65 Millimeter.

Die folgenden Beilagen bringen die **Porträts** der schaffenden Künstler, die mit grösseren Werken bei dem 40. Tonkünstlerfest in Frankfurt vertreten sind. **Richard Strauss**, der Präsident des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der am 11. Juni seinen 40. Geburtstag feiert, eröffnet den Reigen; es folgen **Siegmund von Hausegger**, der Festdirigent, **Philipp Wolfrum**, **Ernst Kunwald** und **Willibald Kaehler**, die Leiter der Aufführungen in Heidelberg (Stadthalle), Frankfurt (Opernhaus) und Mannheim (Hof- und Nationaltheater). Sodann: **Wilhelm Berger**, **Heinrich Zoellner**, **Waldemar von Baussnern**, **Hans Pfitzner**, **Gustave Charpentier**, **Jean Louis Nicodé**, **E. N. von Reznicek**, **Max Reger**, **Georg Schumann**, **Ludwig Thuille**, **Paul Scheinpflug**, **Bruno Walter**, **August Reuss**, **Dirk Schäfer**, **Hermann Zilcher**, **Walther Lampe**, **Friedrich Klose**, **Volkmar Andreae**, **Alfred Schattmann**. Von ausübenden Künstlern: das **Heermann-Quartett** (**Hugo Heermann**, **Adolf Rebner**, **Fritz Bassermann**, **Hugo Becker**), **Ludwig Hess** und **Anton Sistermans**.

Auf den beiden folgenden Blättern sehen wir ein reizendes **Jugendbildnis Liszts**, sowie eine Nachbildung des **Theaterzettels** der ersten Aufführung seines Jugendwerkes „Don Sanche" in Paris.

Die umfangreichen **Notenbeilagen** dieses Heftes, Ouvertüre und eine Arie des „Don Sanche" illustrieren den glücklichen, historisch interessanten Fund, den Jean Chantavoine mit der Wiederauffindung der Lisztschen Operette getan.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

LISZT-MEDAILLE
VON EDOUARD LOUIS GEERTS





Albert Meyer, Berlin phot.



RICHARD STRAUSS



Elvira, München phot.

SIEGMUND VON HAUSEGGER

FESTDIRIGENT DES 40. TONKÜNSTLERFESTES DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.



III. 16



PHILIPP WOLFRUM





ERNST KUNWALD



WILLIBALD KAEHLER

ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.





Joh. Lüpke, Berlin phot.

WILHELM BERGER



Georg Brokesch, Leipzig phot.

HEINRICH ZOELLNER



Erwin Raupp, Dresden phot.

WALDEMAR VON BAUSSNERN



H. Schröder, Berlin phot.

HANS PFITZNER



ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.



Cautin & Berger, Paris phot.

GUSTAVE CHARPENTIER



JEAN LOUIS NICODÉ



Atelier Victoria, Berlin phot.

E. N. VON REZNICEK



Gebr. Lützel, München phot.

MAX REGER



ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.



L. O. Grienwaldt, Bremen phot.

GEORG SCHUMANN



Veritas, München phot.

LUDWIG THUILLE



L. O. Grienwaldt, Bremen phot.

PAUL SCHEINPFLUG

ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.





J. C. Schaarwächter, Berlin phot.

BRUNO WALTER



Gebr. Lützel, München phot.

AUGUST REUSS



H. W. Wollrabe, Haag phot.

DIRK SCHÄFER

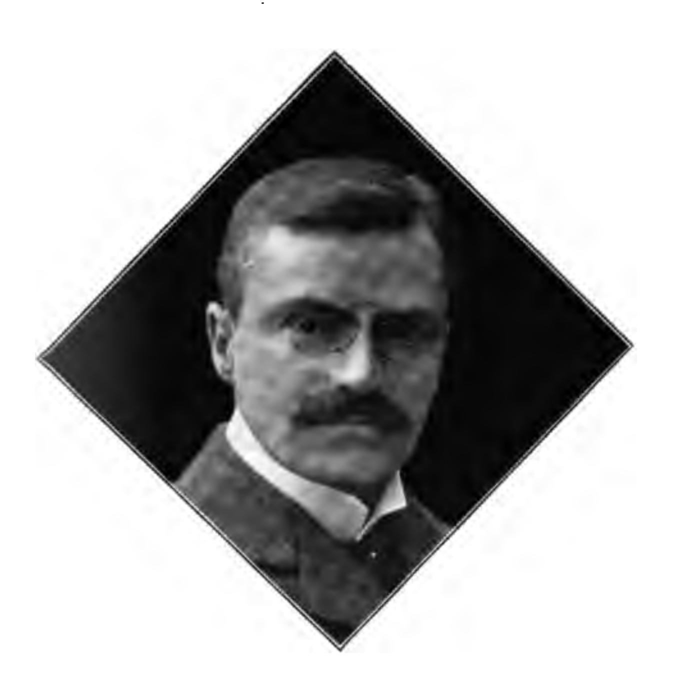


Wilh. Fechner, Berlin phot.

HERMANN ZILCHER

ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.





Gebr. Lützel, München phot.

WALTHER LAMPE



Oscar Suck, Karlsruhe phot.

FRIEDRICH KLOSE



Joh. Meiner, Zürich phot.

VOLKMAR ANDREAE



Globus-Atelier, Berlin phot.

ALFRED SCHATTMANN



ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.



A. Marx, Frankfurt a. M. phot.

STREICH-QUARTETT DER MUSEUMS-GESELLSCHAFT IN FRANKFURT A. M.
HUGO HEERMANN, HUGO BECKER, FRITZ BASSERMANN, ADOLF REBNER



Atelier Victoria, Berlin phot.

LUDWIG HESS



E. Bieber, Berlin phot.

ANTON SISTERMANS

ZUM 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.





EIN JUGENDPORTRÄT FRANZ LISZTS





ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Les Bureaux s'ouvriront à 6 heures 1/2. — On commencera à 7 heures 1/2 precises.

Aujourd'hui Lundi 17 Octobre 1825,

(*PAR EXTRAORDINAIRE*)

La 1re représentation de

DON SANCHE

OU

LE CHATEAU D'AMOUR,

Opéra en un acte; suivi de

LA DANSOMANIE,

Ballet-partomime en 2 actes, de *M. Gardel*, musique de *Méhul.*

Chant : Mrs Ad. Nourrit, Prévost; Mmes Grassari, Jawurek, Frémont, Sèvres.

Danse dans l'Opéra : M. Paul; Mme Montessu.

Danse dans le ballet : Mrs Milon, Ferdinand, Coulon, Mérante, Montessu, Capelle, Godefroy, Mmes Anatole, Montessu, Elie, Hullin, Brocard, Vigneron, Julia, Gaillet, Bertrand, Aline.

LES ABONNEMENS ET TOUTES LES ENTRÉES SONT SUSPENDUS.

S'adresser, pour la location des loges, au bureau de location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Bateliere, Hôtel-Choiseul.

C. BALLARD, Imprimeur du Roi, rue J.-J. Rousseau, n. 8.



III. 16

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG DES „DON SANCHE" VON FRANZ LISZT



OUVERTURE

UND

ARIE DES DON SANCHE

aus der einactigen Operette „Don Sanche"

von

FRANZ LISZT

für Klavier zu zwei Händen übertragen von

JEAN CHANTAVOINE

OUVERTURE.




Allegro.
pp
pp
crescendo poco a poco
mf
cresc.
f
più f
cresc.
ff
dimin.



p *ritard.*

ritard. *pp* *perdendo*

Presto.

p Ped. *

f *p* Ped. *

f *p dolce* *grazioso*

rinforz. *pp*

pp *p* Ped. * *f* *p*


ff
Ped.
fp
f


ff
p
p
ff
p
ten.
p



p
mf
f
leg.
p l. H.
r. H.
l. H.
r. H.
l. H.
legg.
p
poco cresc.
f


mf decresc.



sf
cresc.
ff
fp
cresc.
p
cresc. poco a poco
sempre cresc.





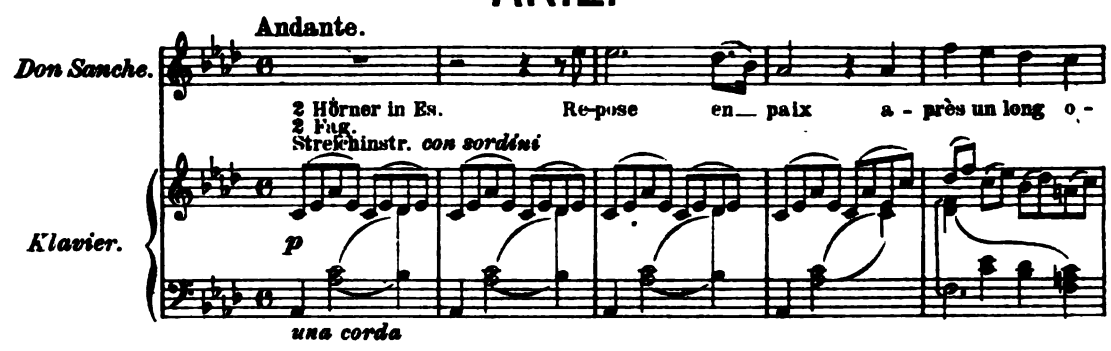
p
mf
f
sf
pl. H.
r. H.
l. H.
legg.
etwas rascher
cresc.



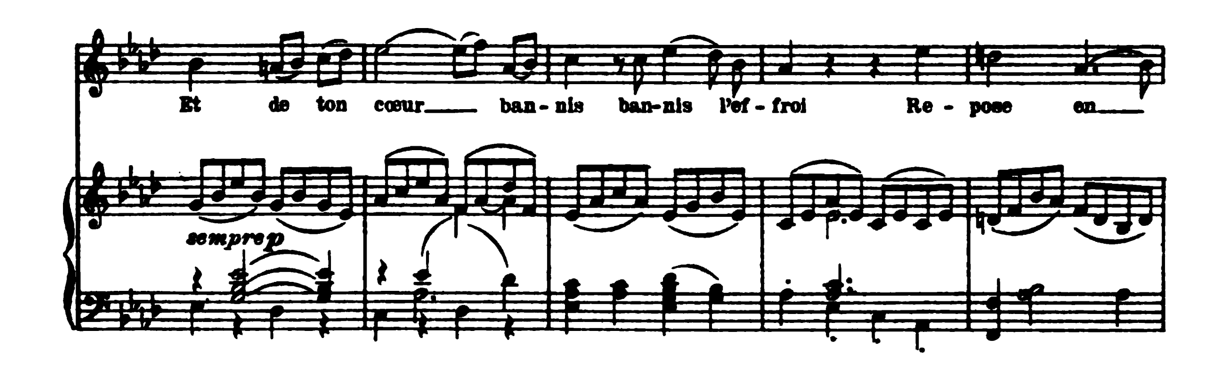
f
ff
Ped.
sempre
immer rascher
sf

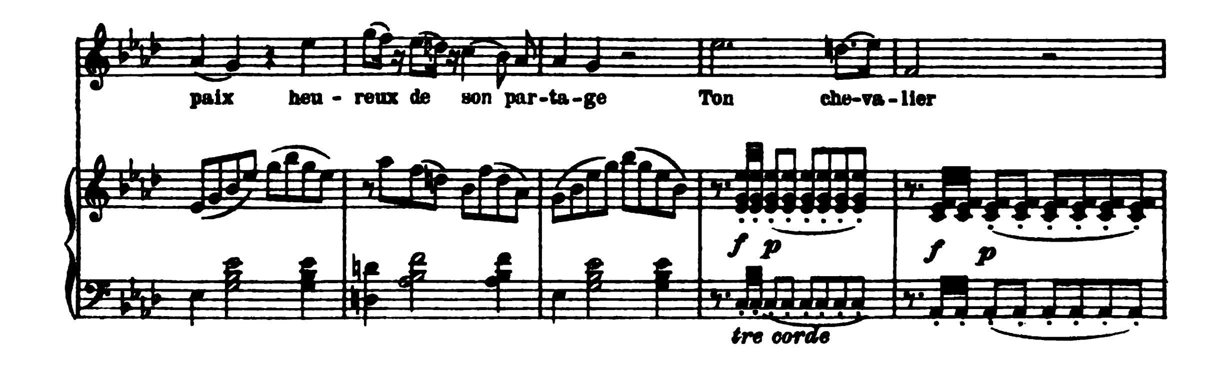


ARIE.


Andante.
Don Sanche.
2 Hörner in Es.
2 Fag.
Streichinstr. con sordini
Re-pose en paix a - près un long o -
Klavier.
p
una corda


ra - ge Et de ton cœur ban - nis ban-nis l'ef - froi


Et de ton cœur ban - nis ban-nis l'ef - froi Re - pose en
sempre p


paix heu - reux de son par-ta-ge Ton che-va-lier
f p
f p
tre corde



veil - - le sur toi Ton che - va - lier

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

veil - le sur toi A -

f *p* *f* *p* *p* *rinforz.*

mour par un ri - ant men - son - ge Em - bel - lis son chas - te som -

p

meil Et que je sois heureux en son - ge En at - ten - dant les rigueurs du ré -

veil les ri - gueurs du ré - veil les ri - gueurs du ré - - veil Re -



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.



CORNELIUS-FEST-HEFT

In edelstem Gemüte
Zeigt' er des ew'gen Spur,
Sein Herz war eine Blüte
Voll Duft und Schimmer nur.

Geweiht durch Geistesschöne
Und schöpferische Kraft,
Verhiess die Kunst der Töne
Ihm frühe Meisterschaft.

Weh, dass in frühem Leiden
Der Tod ihn hingerafft,
Weh, dass er musste scheiden
Voll Tatendrang und Kraft.

Doch Heil ihm, fern dem Wehe
Der Welt und ihrer Gunst:
Vergängliches vergehe,
Doch ewig ist die Kunst.

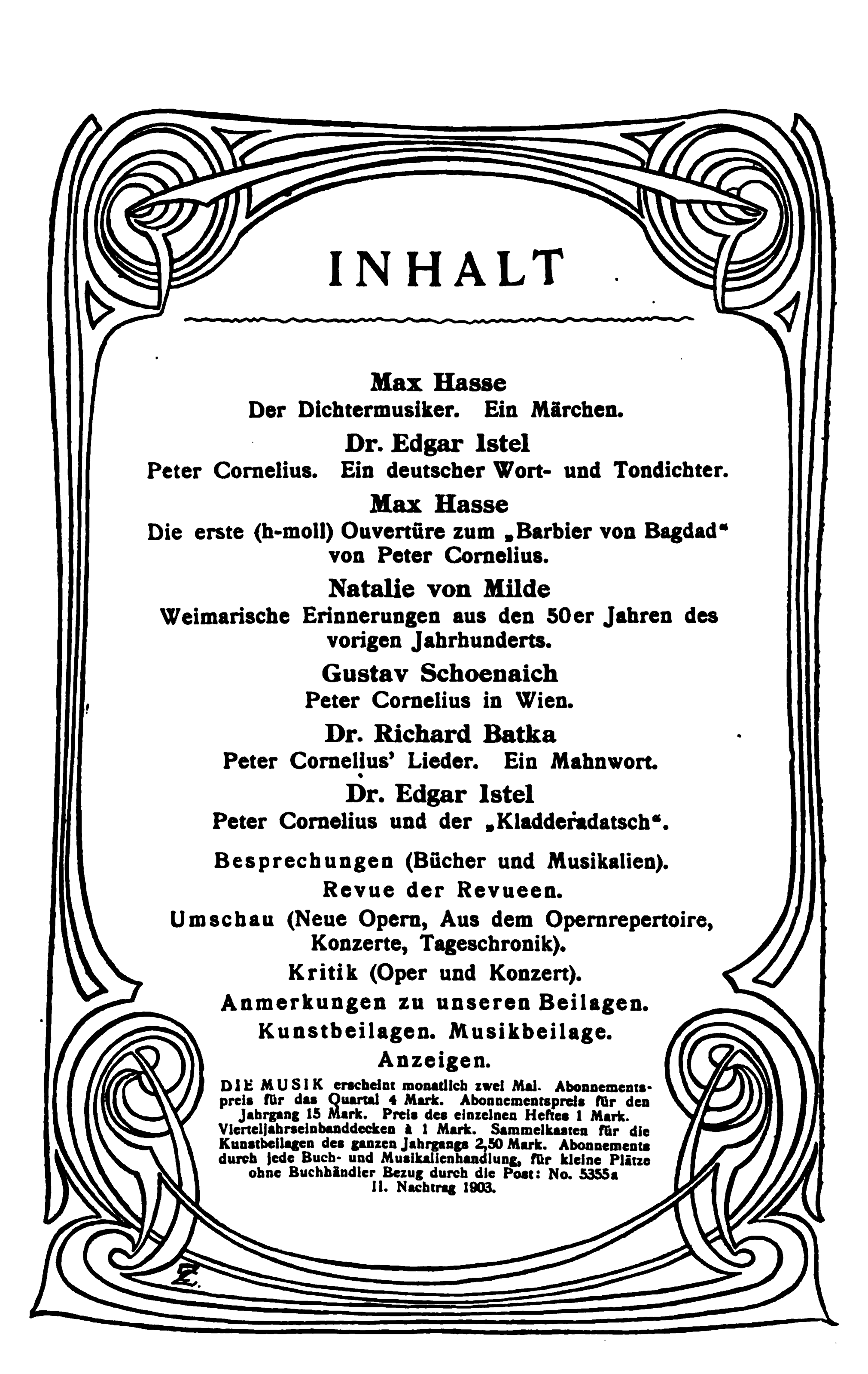
Peter Cornelius
(beim Tode von Julius Reubke)

III. JAHR 1903/1904 HEFT 17
Erstes Juniheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a
II. Nachtrag 1903.



Es war vor vielen tausend und aber tausend Jahren ... Da trat die Sonne strahlender als je aus dem Himmelstore des ewigen Ostens. Und da war der Himmel viel blauer als jetzt und die Leuchtende sandte viel hellere Strahlen hernieder und alles, was auf Erden war, funkelte im Glanze der sieben Regenbogenfarben. Und es war eine wundersame Pracht, an der sich das Auge nicht satt sehen konnte.

Aber noch war das grosse Schweigen ausgebreitet auf der Erde, und es lastete über Flur und Hain, über Wald und Feld. Und es schwebte wie ein Geist über den Wassern.

Und der Quell raunte sein Geheimnis noch nicht den Vöglein zu, die aus ihm tranken, und der eilende Bach blieb stumm auf die Fragen der Wiesenblumen, und der Wasserfall stürzte sich noch nicht jauchzend zu Tal, und der Strom rauschte noch nicht mächtig auf und das unendliche Meer umbrandete wohl das Ufer: man sah seinen Zorn, aber hörte ihn nicht.

Und man vernahm nicht den ängstlichen Schrei der Möve, so oft sie vor dem Sturme daherflog, und der Gewaltige selbst kam und ging, aber man hörte nicht sein Toben.

Und alles Getier auf Erden war stumm und selbst der Mensch suchte sich lautlos seine Nahrung.

Und es wurde Mittag und es wurde Abend und die Sonne trat, dunkelrot vom weiten Himmelslaufe, in das Tor der Nacht ein und hinter ihr glühte es empor, wie von hundert und aber hundert feurigen Strahlen — die zuckten empor und erstarben, um aufs neue prächtiger aufzulodern, und es war ein grosses Schweigen auch am Himmel.

Und die Dämmerung zog leise, leise einher und die Nacht kam wie ein Flug wilder, schwarzer Schwäne und die Sterne zündeten still ihr Licht an und der Mond zog einsam seine goldne Bahn ...

Und es kam wieder der Morgen und es kam der Mittag und es kam wieder die Nacht im ewigen, schweigenden Wechsel.

Aber alle fünfhundert Jahre, da geschah das Wunderbarste: da öffnete

sich der Himmel und man erblickte den lieben GOTT mit seiner Engelschar, und die sieben Sphären erklangen und Alles im Himmel und auf Erden lauschte der wunderbaren Musik des himmlischen Orchesters und den glockenreinen Chören und Liedern der Engel, die IHN lobten und lobpriesen. Und es war ein uralter und ewig neuer, herrlicher Klang ...

Aber nach vielen fünfhundert Jahren, da begab es sich, dass der liebe GOTT verreiste in den Himmel einer anderen Erde. Da weinten die Engel und die Notenblätter entsanken ihren Händen, und der Wind, das himmlische Kind, machte sich auf und führte die Blätter und die Notenzeichen des Orchesters hinweg und die geheimnisvollen Charaktere fielen zur Erde nieder.

Und der Notenregen kam zuerst zu den Tieren, die dem Himmel am nächsten wohnen: zu den klugen Vögeln, und jedes von den gefiederten Geschöpfen fing ein Stückchen dieser himmlischen Musik mit dem Schnabel auf und studierte es fleissig.

So lernte die Lerche die hochliegenden Triller, der Fink seine Hochzeitsfanfaren, die Schwarzamsel ihre tiefen Glockentöne, die Rohrdommel ihren Paukeneinsatz und die Nachtigall ihre Flötensoli. Und ein jeder lernte nach seiner Art ...

Die Pausen aber fielen in das Meer und in alle Gewässer der Welt: daher sind die Fische stumm bis auf den heutigen Tag.

Auf der Erde aber erhub sich ein Singen und ein Klingen, die vierfüssigen Tiere riefen einander Liebeslaute zu, das Männchen lockte das Weibchen, und das begabteste unter den Geschöpfen, der Mensch, erfand die Sprache und eine junge Mutter sang ihrem Kinde das erste Wiegenlied ...

Seitdem aber ist die himmlische Ruhe auf der Erde unwiederbringlich dahin, und der Mensch müht sich und müht sich ab und sucht und sucht, ob er Stücke dieser ewigen Musik wiederfindet.

Aber nur Sonntagskindern glückt ab und zu ein Fund. Und die Glücklichen, die ein Stück Text für sich allein finden, nennt der Mensch Dichter, und wer gar ein Stück jener himmlischen Melodie erblickt und es abschreibt, den nennt die Welt einen Musiker. Und solche Sonntagskinder waren Palästrina und Bach und Mozart und Beethoven, der fand gar eine Weise wieder, nach der die sieben Sphären getanzt hatten. Und viele andere Sonntagskinder suchten und fanden, ein jegliches nach seiner Art.

Aber noch war es niemandem geglückt, ein Stück Text und Musik zugleich zu finden und da kamen zwei Sonntagskinder des Wegs daher und der eine war an einem heiligen Abend[1]) geboren, und siehe, als die Zeit erfüllet war, da fand ein jeder von ihnen einen Streifen Text und Musik, und der eine einen grösseren und der andere einen kleineren, und

---

[1]) Peter Cornelius, geb. am 24 Dezember 1824.

man nannte sie die Dichtermusiker, glaubte ihnen aber nicht und dass ihr Fund echt sei. Sie aber verstanden die Sprache der Vögel und die Liebeslaute der Tiere und das Raunen der Quelle und das Aufrauschen des Stromes und den Schrei der Möve, wenn sie vor dem Sturme daherfliegt; und sie lasen Text und Musik aus der Morgen- und Abendröte und aus der schweigenden Nacht. Und der eine zwang mit eiserner Faust die Spötter zur Erde nieder, aber der andere verzichtete auf den Kampf. Und er ging einsam durch das Leben. Und wen er grüsste, der dankte ihm nicht, und wen er anredete, der wandte sich ab. Da verschloss er seine Werke in seinen Schrein, versiegelte ihn und starb . . .

Und siehe, nach vielen Jahren, als die Zeit erfüllet war, da erklang es im Schrein wie von hundert silbernen und goldenen Glocken. Und der Wunderschrank sprang von selbst auf und die Siegel lösten sich und die Texte und die Melodie und jenes Stück himmlischer Musik, darauf Noten und Text zugleich stehen, wurde lebendig und es erklang weit durch das Land.

Und der Mensch blieb stehen und sagte: wie schön! und die Blumen nickten: das ist von unserem Blühen und die Vögel sangen: das ist von unserem Lied. Und der schweigende Wald sprach: das ist meine Stimme und die Sterne lachten und alles im Himmel und auf Erden freute sich, dass wieder ein Stück der alten himmlischen Musik gefunden war.

Und selbst der liebe GOTT, der längst von seiner Reise wieder zurückgekehrt war, freute sich und lauschte nach der Erde hin und lächelte freundlich zu ihr hernieder . . .





> Der Dichter, der aus eignem Fleisse
> Zu Wort und Reimen, die er erfand,
> Aus Tönen auch fügt eine neue Weise,
> Der wird als „Meistersinger" erkannt.
>
> Richard Wagner

Die Zeit ist eine gerechte Richterin: mit klarem Blick durchschaut sie Herz und Taten der Menschen, richtend nach ewigen Gesetzen; wehe denen, die im trügerischen Glanze erborgten Ruhmes vor ihren geheiligten Richterstuhl treten: im Strahle dieses unbestechlichen Auges sinkt angemasster Prunk hernieder, und beschämt enthüllt sich die hohle Nichtigkeit ihres eitlen Wesens. Heil aber denen, die, des Gottesstrahls in ihrer Brust würdig, nur dem Edlen und Wahren lebten: sie krönt zu ewigem Lohne der blütenreiche Kranz der Unsterblichkeit. Denn nicht am Ende aller Tage kommt jenes Weltgericht, das Michelangelo so hehr erschaute: ein herrliches Wunder, erlebt die Menschheit selber es mit von Säkulum zu Säkulum. Da öffnen sich die Gräber und herauf steigen die grossen Toten zu ewigem Leben; wer aber gesündigt wider den heiligen Geist der Kunst, sinkt hinab in den Orkus der Vergessenheit, habe die Mitwelt ihn auch mit Gold und Purpur verschwenderisch bekleidet.

Die Zeit ist eine gerechte Richterin; dies hat sich auch bei Peter Cornelius bewährt. Wie viele Erscheinungen der Kunst, vom Jubel des Augenblicks begrüsst, hat jenes Menschenalter, das seit seinem Scheiden fast verflossen, entstehen und — vergehen sehen, und was wird von so manchem Modewerk unserer Tage in einem weiteren Menschenalter noch vorhanden sein? Doch er, der Schlichte, Unbeachtete, den eitlen Tagesruhm Verschmähende, er, der in heiligem Ernste nur den Forderungen seines Genius Genüge tat, — sein Stern ist im Aufgehen begriffen.

Peter Cornelius war keine jener gewaltigen, titanenhaft angelegten Naturen, die, von einem grossen Gedanken durchglüht, im Feuer des Bekehrungseifers ausziehen gegen eine Welt von Widersachern und nach errungenem Siege, Könige des Geistes, im Triumph einherziehen — wie

Richard Wagner; er war kein glänzender Virtuose wie Liszt, vor dessen Taten sich eine Mitwelt in Bewunderung neigte — das Monumentale, das Glänzende lag seinem Wesen fern: Gemütstiefe, Innigkeit, Herzlichkeit, Schlichtheit, Reinheit sind die Vorzüge seiner Kunst — mit einem Wort: Peter Cornelius war so recht ein deutscher Poet.

Ja, ein Poet im Grunde des Herzens, und möchte ihn auch Polyhymnia, der er so viel verdankte, der Schwestermuse neiden: erst aus seiner dichterischen Kraft wuchs seine musikalische heraus.

„Alles", so erzählt er in seiner kleinen autobiographischen Skizze, „legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter. Was red' ich viel! sag' ich das eine Wort, von welchem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Grossen; sie mussten mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine grosse Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Tränen! Rastlose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draussen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten."

So hat Cornelius, durchaus Poet, denn auch Zeit seines Lebens als absoluter Musiker nichts Nennenswertes geleistet; von Schularbeiten abgesehen, existieren von ihm weder Sonaten noch Quartette oder Symphonieen, und doch beherrschte er die strengsten Disziplinen des Kontrapunktes als Meister, — aber immer nur im Dienste des poetischen Gedankens; die Sonatenform, die rein musikalisch-logischen Gesetzen folgt, blieb ihm immer fremd. So schreibt er an Karl Riedel 1872:

„Heute füge ich nur noch in Eile hinzu: dass Du für Kammermusik nichts von mir erwarten darfst! Freund, ich bin einmal ein poetischer Lyriker — wollte ich ein Quartett schreiben, soll ich Dir sagen, wie viel Zeit mich das kosten würde? Drei Monate!"

Und noch ein halbes Jahr vor seinem Tode grollt er in einem Briefe an denselben Freund über

„diese jungdeutschen Neuschweden, verhamleteten Dänen und verwikingerten Gemüter, denen die Poesie im Grunde wenig ist. So ein bischen Situation aus dem Gedicht herausgefischt und als gesungenes Programm zu einer Orchesterphantasie aufgetischt." Dagegen „wir Alten, wir nahmen es lächerlich ernsthaft mit der Poesie, und wenn wir auch trachteten, schöne und interessante Musik zu geben, so blieb uns doch der Dichter der heilig gehaltene Gegenstand, um den wir einen Glorienschein von Tönen zu weben versuchten."

Am 24. Dezember 1824 in Mainz geboren, hatte er, da frühzeitig sich neben einem grossen Sinn für fremde Sprachen musikalische Anlagen

zeigten, bald den gediegenen Unterricht des damals in Mainz tätigen Kapellmeisters Heinrich Esser[1]) genossen, als sein Vater, der, da er selbst Schauspieler war, auch in dem Sohne schauspielerische Fähigkeiten verborgen glaubte, ihn neben den musikalischen Übungen zu Versuchen auf den weltbedeutenden Brettern bewegte. Allein diese Versuche fielen trotz vorhergegangener gründlicher Unterweisung so ungünstig aus, dass Cornelius verstimmt die Lust daran völlig verlor. Da starb im Oktober 1843 sein Vater, und damit trat eine bedeutsame Wendung im Leben des Sohnes ein. Peter von Cornelius, der berühmte Maler, nahm sich jetzt seines Neffen an und berief ihn nach Berlin, wo er seinen musikalischen Neigungen leben, d. h. bei dem bekannten Kontrapunktisten Dehn Unterricht nehmen sollte. Mit dem grössten Fleiss betrieb der Jüngling die mitunter trockenen Studien und komponierte Sonaten, Trios, Fugen, Kanons und Messen traditioneller Art — nur als Schulaufgabe, ohne dass er mit diesen Werken zugleich Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut gegeben hätte. Was sein Innerstes berührte — Herzensangelegenheiten — das sprach er in tiefempfundenen Gedichten aus; wie sehr lag also seinem Empfinden damals noch die Poesie näher als die Musik!

Cornelius stand auf dem Punkte, wo ein junger Musiker nach landläufigen Begriffen „ausgelernt“ hat. Alles, was ihm die kontrapunktische Kunst seines Lehrers bieten konnte, hatte er in sich aufgenommen. Aber das Wesen der Musik erfasst man nie allein durch Können; erst wenn dieses sich zu tiefstem Empfinden gesellt, entsteht ein wahres Kunstwerk. Das fühlte auch Cornelius in seinem dunkeln Drange — und bald war er sich des rechten Wegs bewusst. Sein Lebensweg musste nach Weimar führen.

Weimar — wie ein fernes Märchenland musste der Klang dieses Namens das Ohr des jungen Musikers berühren. Jene Stätte, auf ewige Zeiten geweiht durch Goethe, Schiller, Herder und Wieland, sie erstrahlte zum zweiten Male hell im Lichte der Kunst unter der Ägide eben jener feinsinnigen Maria Paulowna, deren Einzug in Weimar Schiller mit seiner „Huldigung der Künste“ verherrlicht. Franz Liszt hiess die Sonne, um die eine Schar von Trabanten kreiste, und auch Cornelius konnte sich dem Zauber dieses Grossen nicht entziehen. Liszt sollte ihm von den bangen Zweifeln befreien, die seine Brust beengten:

„Von Liszt als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen wollte ich mir ein freies Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verbissen waren. Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauberschlag berührte,

[1]) Vergl. die von mir unter den Titel „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“ herausgegebenen Briefe Essers an den Verleger Schott, in denen auch vielfach von Cornelius die Rede ist. („Musik“ I. Heft 15, 16, 18, 19, 20, 21, auch separat als Broschüre).

entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie es mir auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören."

Ja, ein erhabenes Kunstleben entfaltete sich unter dem belebenden Szepter Liszts; allen Verbannten und Verkannten öffnete der Grossmütige gastfreundlich die Tore Weimars. Richard Wagner, der steckbrieflich verfolgte „Revolutionär", der im Exil ein freudloses Dasein fristete, erstarkte wieder am Beifall des edlen Freundes und schöpfte frische Kraft zu neuem Schaffen. Die Partitur des „Lohengrin", die verstaubt in ihres Schöpfers Heim gelegen, erstand hier zu tönendem Leben, „Holländer" und „Tannhäuser" erfuhren stilgerechte Aufführungen. Hektor Berlioz, der von seinen Landsleuten Unverstandene, fand hier die ersehnte Heimat seiner Kunst, und an „Benvenuto Cellini" erfreute sich Auge und Ohr. Schumanns „Manfred" und seinem Schmerzenskind „Genovefa" wurde hier Gerechtigkeit zuteil, und Ritter Gluck, „der erhabenen Tonkunst grosser Meister", der unsterbliche Vorgänger Richard Wagners, wurde durch Aufführungen von „Armida", „Alceste", „Iphigenie" und „Orpheus" geehrt. Daneben fehlten natürlich im Konzertsaal Berlioz' „Symphonie phantastique" und die gerade entstandenen symphonischen Dichtungen Franz Liszts nicht. Ein erlesener Kreis junger Musiker hatte sich um Liszt geschart; Bülow, Joachim, Damrosch, Raff, Lassen, Klindworth, Tausig, Pohl fanden sich ein neben Cornelius, und gelegentlich kam Hektor Berlioz selbst herüber, die Freunde zu grüssen und teilzunehmen an dem ihm zu Ehren veranstalteten Feste.[1])

„Wie fröhlich waren unsere Abende," erzählt Cornelius später in der „Neuen Zeitschrift für Musik," „wie laut unsere Nächte! Das Motiv des ‚Fliegenden Holländers' war unser Erkennungszeichen auch in sternenlosem Dunkel, die Königsfanfaren aus dem ‚Lohengrin' unser letzter Gruss, wenn wir uns von Liszt trennten."

Sogar nach Basel, zu einem Zusammentreffen mit dem verbannten Richard Wagner, veranstaltete Liszt eine Künstlerfahrt, an der auch Cornelius teilnahm. Hier sah er zum ersten Male dem Gewaltigen ins leuchtende Auge, hier vernahm er zum ersten Male von jenem Riesenplan des Meisters: seiner Nibelungen-Dichtung. Hier knüpften sich auch die Freundesbande zwischen Wagner und Cornelius, die dann, in Wien gefestigt, sich bis zum Tode nicht mehr lockern sollten. Wagner war es, der später Cornelius nach München berief und ihm durch Überweisung einer Professur an der Tonschule den Mut gab, sich ein eigenes Heim zu gründen. Und in diesem Heim begrüsst er dann auch den Freund in warmen Worten.

---

[1]) Vergl. meinen Aufsatz „Berlioz und Cornelius" („Musik" III. Heft 5), wo auch eine von Cornelius selbst gegebene Schilderung einer solchen Künstlerfahrt zu finden ist.

„Wie hoch dein Name auch erglänze,
Wie mancher Kranz dich auch umwob,
Mein Herz weiss mehr als alle Kränze,
Mein Herz, dein Lob."

schliesst die Dichtung. Aber so herzlich er auch dem Meister zugetan, so neidlos seine Bewunderung war, eins sah er schon damals mit wunderbarem Scharfblick voraus: jeder Musiker, der, ohne bereits eine in sich gefestigte Individualität zu sein, in den Bannkreis Wagners geriet, war als schaffender Künstler verloren. „Nur ungern und mit innerem Widerstreben" ging er daher nach München, „wo niemand fragte: was bist denn du für ein Vogel und wie singst du?" Und wie recht hatte Cornelius schon damals mit diesen Bedenken; fielen doch der magischen Anziehungskraft Wagners noch lange eine Reihe der hoffnungsreichsten Talente zum Opfer, die in sinnloser Nachahmung ihre beste Kraft vergeudeten. Auch Cornelius musste — und mehr als er selbst ahnte — in „Cid" und „Gunlöd" Wagner Tribut zollen, aber selbst der grosse Meister scheute sich nicht, gelegentlich Anleihen bei dem kleineren zu machen. So hat Wagner beispielsweise den Einfall, die leeren Gitarrensaiten wie stimmend vorher zu greifen, von Cornelius aus dem Liede op. 5 No. 6[1]) ins Beckmesserständchen hinübergenommen.[2])

Das persönliche Verhältnis zwischen beiden Künstlern blieb jedoch stets ein ungetrübtes. Den 60. Geburtstag Wagners (1873) verherrlichte der Freund noch durch ein Festspiel „Künstlerweihe".[3]) Wie herzlich die Beziehungen zwischen beiden waren, zeigt auf die rührendste Weise ein Brief Wagners aus dem Jahre 1862, ein echter und rechter Künstlerbrief:

„Peter! Hör'! Mittwoch den 5. Februar abends lese ich in Mainz bei Schotts die Meistersinger vor — Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist und was es vielen Freunden sein wird. Du musst an dem Abend dabei sein! Lass Dir sogleich von Standhartner[4]) in meinem Namen das zur Reise nötige Geld vorschiessen. In Mainz erstatte ich Dir dieses und was Du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder. Dies ausgemacht! Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertrödelt: Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben. Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heil'ger Abend, der dich alles vergessen lässt. Also — Du kommst! Wenn nicht, bist Du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl" und ich nenne Dich wieder Sie! Adio, Dein R. W."

---

[1]) Dieses Lied findet der Leser in einer Nachbildung des Originals unter den Kunstbeilagen des vorliegenden Heftes.

[2]) Nachgewiesen von Prof. Dr. A. Sandberger in dessen grundlegender kleiner Cornelius-Biographie.

[3]) Von mir in der „Musik" I, Heft 20/21 veröffentlicht.

[4]) Primararzt in Wien, einer der intimsten Freunde Wagners („Der in harten Zeiten zu mir stand, Freund Standhartnern häng ich mich an die Wand" schrieb der Meister einmal auf sein Bild). Ein Bild Standhartners befindet sich unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

Weissheimer[1]) erzählt sehr hübsch, wie es an jenem Abend bei Schott zuging:

„Wir hatten alle schon Platz genommen, während Wagner noch im Salon auf und ab ging, von Zeit zu Zeit unruhig nach der Türe und dann wieder auf seine Uhr sehend. Endlich erklärte er: ‚Wir müssen noch ein wenig warten, denn Cornelius ist noch nicht da!‘ Ich sagte: ‚Der ist ja in Wien!‘ worauf Wagner erwiderte: ‚Nein, in jeder Minute muss er hier zur Tür hereinkommen!‘ Gleich darauf klopfte es, und Peter Cornelius schritt in den Salon! Mitten im Winter war er von Wien nach Mainz gefahren, um der ersten Vorlesung des Meistersingertextes beizuwohnen! Er hätte schon vor einer Stunde da sein müssen; da jedoch der Rhein heftig mit Eis ging und die Schiffbrücke abgefahren war, musste er in Kastel so lange warten, bis der Dampfer kam, der den Verkehr zwischen den beiden Ufern vermittelte. ‚Das nenn' ich Treue!‘ rief Wagner, Cornelius freudestrahlend in die Arme schliessend und ihn stürmisch küssend, während wir, die wir erst starr vor Erstaunen dagesessen, nun auch aufsprangen, den lieben Freund zu begrüssen, den wir so fern gewähnt und der wie in einem Zaubermärchen nun plötzlich in unserer Mitte erschienen.“

So wohlgelitten Cornelius im Weimarer Kreise war, so herzlich ihm besonders Liszt entgegentrat, „darüber konnte er sich nicht täuschen, wie gering die Stellung war, die er hier als spezifischer Musiker beanspruchen konnte.“[2]) Wir sahen, dass Cornelius' leicht erregbares Gemüt noch immer den Gefühlsausdruck im Worte, in der Poesie suchte, und indem das intensive Kunstleben auf ihn einwirkte, betätigte er sich in mannigfacher Weise als Gelegenheitsdichter namentlich im „Neu-Weimar-Verein“, dem auch er als Mitglied angehörte. Im Kreise dieser übermütigen, lebenslustigen Künstler sprudelte er förmlich von Witz und Laune: unerschöpflich war er in scherzhaften Improvisationen, Epigrammen, Capriccien und Prologen, neben denen gefühlstiefe, innige Dichtungen, galt es einen der Grossen zu feiern, nicht fehlten. Aber, mochte man ihn in dieser Eigenschaft noch so schätzen und lieben, auf der anderen Seite war es eben gerade seine ausgedehnte literarische Tätigkeit, die ihm viel Missmut und Unterschätzung einbrachte. Galt er, der damals gerade in den feinsinnigsten Aufsätzen die Grundsätze der neudeutschen Schule vor dem gebildeten Deutschland vertrat, doch vielen als literarischer Eindringling, der nicht einmal durch eine besondere pianistische Fertigkeit zu glänzen vermochte. Bange Zweifel über seine musikalische Befähigung mochten noch immer den Jüngling beschleichen, hatte doch Liszts Urteil über die mitgebrachten Kompositionen mit Ausnahme der Kirchenwerke nicht gerade günstig gelautet; in der Kirchenmusik allein mochte wohl eine Saite seines wahren Selbst mitklingen, die innige gemütstiefe Frömmigkeit. Dass aber das Gebiet der Kirche nicht das Feld sein konnte, das ihm eine reiche Ernte versprach, das musste er bald selbst einsehen.

---

[1]) Erlebnisse mit Wagner, 1898. S. 88.

[2]) Autobiographie.

Doch diese erste Weimarer Zeit war eine Zeit innerer Läuterung für ihn geworden und plötzlich — ganz von selbst — fand er den Ausdruck seines wahren künstlerischen Empfindens in der Vereinigung von Wort und Ton. Doch hören wir ihn selbst, wie er in seiner schlicht-liebenswürdigen Art es erzählt:

„Weit, weit von Weimar find' ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluss, wie ich eben ein Nebenmensch bin — da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich dann später, vom Lande aus, eine Artigkeit erweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht grösser sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben liess. Der Dichter in mir war unter grossen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher. Da aber kam nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebaren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein op. 1 war da."

So hatten sich denn nach langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache in seinem Gemüt zum ersten Male zu lieblichem Bunde vereinigt: im Lied war Cornelius der eigenste Ausdruck seines tiefsten Empfindens geworden, dem ein- und mehrstimmigen Lied samt seinen erweiterten Formen im Chore blieb von nun an die eine Seite seines Schaffens zugewandt.

Schon sein op. 1 gewährt uns dichterisch und musikalisch einen deutlichen Einblick in des Künstlers Seele. Tiefes Gefühl, inniges Naturempfinden, warme Liebe, reizende Schalkhaftigkeit sind die Grundtöne seiner Lyrik. Musikalisch berührt eine zwar einfache aber durchweg edle Melodik und Harmonik sympathisch. Ein charakteristischer Zug von Cornelius' Schaffen zeigt sich in der Folge in dem zyklischen Auftreten seiner Lieder, ähnlich wie Beethoven, Schubert und Schumann schon vor ihm Zyklen innerlich zusammengehöriger Lieder komponiert hatten. Aber Cornelius vertieft diese Form kraft des ihm innewohnenden dichterischen Genius; Wort und Ton, nur einem schöpferischen Willen untertan, verschmelzen zu einer bisher im Liede nicht dagewesenen harmonischen Einheit. Schon sein zweites Werk ist ein solcher Zyklus: in neun tiefempfundenen geistlichen Liedern werden die einzelnen Sätze des „Vaterunser" umschrieben. Dann folgt ein Zyklus „Trauer und Trost", dichterisch wie musikalisch die beiden vorhergehenden Werke weit überragend. Den schönsten Ausdruck aber findet Cornelius' tiefinnerliches Gemüt in den schlichtgläubigen „Weihnachtsliedern", dem einzigen Werke, dem zu Lebzeiten seines Schöpfers äussere Anerkennung zuteil ward. —

Heute, 30 Jahre nach seinem Tode, sind zwar seine Lieder — zum Teil wenigstens — durchgedrungen, wenn auch leider gerade seine eigenartigsten und tiefsten Gesänge, die zu Hebbelschen Dichtungen, fast gar

nicht gesungen werden. Aber eine Schmach für den deutschen Chorgesang ist und bleibt es, dass Cornelius' 4-, 6-, 8- und 9-stimmige Chöre a cappella teils für gemischten, teils für Männerchor, auch jetzt noch von den meisten unserer Gesangvereine in unerhörter Weise vernachlässigt werden. Und welche prächtigen — allerdings nicht gerade leichten — Werke hat Cornelius gerade auf diesem Gebiete hervorgebracht. Ich erinnere nur an die Chöre: „Ach, wie nichtig" in op. 9, „Der alte Soldat" in op. 12, „Der Tod das ist die kühle Nacht" in op. 11, den Zyklus „Liebe" (op. 18) und die „Vätergruft" (op. 19), — wahre Perlen der Chorliteratur, die in ihrer Vereinigung von strenger Kontrapunktik mit kühnster moderner Harmonik geradezu bahnbrechend wirken müssten, wenn unsere Chorkomponisten es nicht vorzögen, die alten „bewährten" Bahnen weiterzuwandeln.

Im goldenen Mainz hatte Peter Cornelius das Licht der Welt erblickt, und mochte er in Nord oder Süd des deutschen Vaterlandes schweifen, immer wieder zog es ihn zur traulichen Heimatstadt zurück, ihn, den

„Mainzer Musikanten,
Der die Spur des Musengotts
Ferne sucht' von allen Tanten,
Vettern, Frau'n und Söhnen Schotts."

Vereinigte er doch in sich jene Eigenschaften des Herzens und Geistes, die noch heute den Stolz des Rheinländers, speziell des Mainzers, ausmachen: gewinnende Offenheit, warme Herzlichkeit und einen sonnigen Humor. Kein Wunder, dass auch seine Leier zu Rheinlands Lob erklingt: Wein, Weib und Gesang, die köstliche Trias des rheinischen Lebens, preist sein Lied mit begeisterten Tönen in seinen „rheinischen Liedern"; und als er selbst sein Glück am Rhein, in seiner eigenen Vaterstadt, gefunden, da singt er jubelnd:

O Lust am Rheine,
O wonnige Frauen!
Wie Perlen im Schreine,
Wie Blumen auf Auen,
Und eine ist meine
Und schöner ist keine,
Nicht eine, zu schauen,
O Krone der Frauen!
O Lust am Rheine!

Am 18. März 1865 verlobte er sich mit Fräulein Bertha Jung (geb. 20. November 1834), aber erst am 14. September 1867 konnte der aus reinster Herzensneigung hervorgegangene Bund geschlossen werden, da erst in diesem Jahre die ersehnte Stelle an der Musikschule eingerichtet wurde. Herrliche, von inniger bräutlicher Liebe durchglühte und zugleich wunderbar zart und keusch empfundene Lieder zeitigte der Brautstand. Die vier Lieder „An Bertha" zählen zu dem schönsten, was seine Muse

ihm schenkte. Hoch über allen aber stehen die „Brautlieder": was der Meister hier geschaffen, steht wahrhaftig einzig da, und nur „Frauenliebe und -Leben" von Chamisso und Schumann kann als Seitenstück gelten. Noch nie hat wohl ein Mann so innig und wahr das Seelenleben der bräutlichen Jungfrau ausgesprochen, noch nie waren Töne von solcher Zartheit und Keuschheit erklungen; nur eine wahrhaft und im edelsten Sinne reine Seele konnte solch ein Werk hervorbringen. Aber auch eine schalkhafte Darstellung des Verhältnisses fehlte nicht:

„Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, dir wie mir,
Hier mein Gässchen, gleich daneben
Um die Ecke geht's zu dir.

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar,
Lieb! und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr."

Wirklich hatte Cornelius schon als Kind im Hause seiner künftigen Schwiegereltern oft geweilt und dem alten Herrn Jung, einem angesehenen Richter, mit Bach und Schubert manche schöne Stunde bereitet, während dessen Frau mit mütterlicher Fürsorge an dem jungen Musiker hing. Nur sieben Jahre sollte das stille Glück des Meisters dauern, da rief ihn der Tod hinweg, und seine junge Gattin stand mit vier Kindern allein. Zwei Knaben folgten ihm bald ins Grab, und nur Karl und Maria blieben, ein Geschwisterpaar, das in rührender Zärtlichkeit seiner Mutter zugetan war, wie diese wiederum ausser dem Andenken ihres Mannes nur ihren Kindern lebte. Vor kurzem hat der Tod auch dieses schöne Band zerrissen: Bertha Cornelius verschied am 6. Februar 1904 zu Rom. Bei der Pyramide des Cestius, in dem lieblichen Zypressenhain, wo nach Goethes Wort Hermes die Toten „leise zum Orkus hinab" führt, ruht sie nun, betrauert von allen, die jemals das Glück hatten, in ihrer Nähe zu weilen.

Hatten wir schon warme Empfindung und launigen Humor als die beiden Urelemente des Cornelianischen Wesens bezeichnet, war dem bei aller Intuition doch stets im besten Sinne reflektiven Künstler diese seine Wesenseigenheit nicht fremd geblieben, so konnte es nicht fehlen, dass er schliesslich auf den Gedanken kam, diese beiden Elemente im Feuer eines grossen Kunstwerkes — und als solches konnte ihm nur das dramatische gelten — zu läutern und zu innigem Bunde zu verschmelzen: es entstand der Plan zu einer komischen Oper „Der Barbier von Bagdad", deren Stoff einer Erzählung von 1001 Nacht frei nachgebildet war. Mit grosser Lust und Liebe ging Cornelius an die Arbeit, gefördert von der Teilnahme seiner Freunde, deren Urteil über seine musikalischen Fähig-

keiten durch die inzwischen geschaffenen Lieder völlig zu seinen Gunsten umgeschlagen war. In wenigen Wochen hatte er die Dichtung, von der Hoffmann von Fallersleben ganz begeistert war, vollendet, und rasch schritt nun die musikalische Ausarbeitung vorwärts. Im April 1857 konnte er Liszt die fast vollendete Partitur vorlegen, und der Meister entschied sich sofort zur Annahme. Am 15. Dezember 1858 fand denn auch die Aufführung statt — und dieser Tag hat in der Theatergeschichte eine traurige Berühmtheit erlangt: das geist- und lebensvolle, von Melodieenfülle übersprudelnde Werk wurde von einer bestellten, wohlorganisierten, zweckmässig verteilten Opposition zu Fall gebracht. Erst 1881, also lange Jahre nach des Künstlers Tode, wurde die geniale Schöpfung durch Felix Mottl, der eine Bearbeitung der Partitur vorgenommen,[1]) zu neuem Leben erweckt und in dieser Gestalt auf unseren ersten deutschen Bühnen gegeben — aber eine Repertoireoper ist sie infolge der Lethargie des Publikums und mangelnder Energie unserer Bühnenverwaltungen bis heute noch nicht geworden. Ein Publikum, das jede Saison mit neuem „Entzücken" ein Machwerk von der künstlerischen Qualität etwa der Flotowschen „Martha" anhört, kann freilich für die feine Komik des „Barbier" kein Verständnis zeigen, und im übrigen ist tagtäglich die Erfahrung zu machen, dass man von den komplizierteren Bühnenwerken nur die Dramen Wagners eines eingehenderen Studiums für wert hält; über alles andere bildet sich das Publikum nach einmaligem Hören ein „Urteil", das dann mit viel Behagen jedem, der Ohren hat zu hören, zum besten gegeben wird. Liebevolles, eingehendes Studium — wozu wäre das auch nötig! Sorgt doch eine Unmenge von „Opern" dafür, dass einem die musikalischen gebratenen Tauben in den Mund fliegen. Aber: eventus stultorum magister; Einsichtige werden sich nicht darüber täuschen, dass der „Barbier" einst doch noch Gemeingut des deutschen Volkes werden wird. Freilich muss bis dahin noch der Sinn für feine Komik in poetischer wie musikalischer Hinsicht unendlich geläutert werden.

Cornelius trug den Misserfolg des „Barbier" wie ein echter Künstler: statt mutloser Niedergeschlagenheit regte sich bei ihm männliche Entschlossenheit, statt verzagt zu verstummen, raffte er sich auf zu neuen Taten. In den folgenden Jahren seines Wiener Aufenthalts arbeitete er am „Cid". Den schönsten Einblick in diese Wiener Zeit voll Schaffensfreude, aber auch voll äusserer Bedrängnisse bieten die herrlichen von Natalie von Milde herausgegebenen „Briefe in Poesie und Prosa an Feodor und Rosa von Milde".

„Mit dem ‚Cid' wird's eigen," lässt er sich während der Arbeit vernehmen, „er wird an Frische und Originalität etwas hinter dem ‚Barbier' zurückbleiben, aber da-

[1]) Welcher Art diese Bearbeitung war, hat sich erst jetzt herausgestellt. Vgl. die Besprechung des Hasseschen Buches über den „Barbier" in diesem Heft (Seite 370).

gegen viel eindrucksfähiger, breiter, massiger sein und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können als meine Laune, die eben zu individuell ist, kein Kladderadatschhumor."

Und nach der Vollendung meint er:

„Mein ‚Cid' ist das einzige Werk seit dem ‚Lohengrin', das, in die Spuren dieser Oper tretend, ein in Versen und Musik tüchtiges, gesundes Machwerk bietet, welches ohne Firlefanz, Ballet und Elfen den Kampf um Liebe zweier Seelen der Welt und ihren Gesetzen entgegen zum Ausdruck zu bringen sucht, sich dabei in den Grenzen der Möglichkeit hält (wie Wagner meint: noch die alte Opernschablone verrät) — kurz, es ist die achtenswerte Arbeit eines Talentes auf dem Boden, den ein Genius urbar gemacht ... Ich bin stolz auf meine Form: bei dem geschlossensten dramatischen Gang dennoch alle Rede und Gegenrede zu geschlossenen Musikstücken zu gestalten, wobei durchgehend die wirkende Melodie in den Mund des Sängers gelegt ist, — nicht die uferlose Allmelodie aus Tristan, die ich nimmermehr nachahmen werde."

Äusserst treffend ist hiermit das Wesen des Werkes bezeichnet. Am 21. Mai 1865 kam der „Cid" zur erstmaligen Aufführung in Weimar; und an derselben Stelle, wo sieben Jahre zuvor der „Barbier" eine Niederlage erlitt, errang das neue Werk einen Erfolg. Doch auch der „Cid" ruhte jahrzehntelang infolge der immer steigenden Wagnerbewegung, bis die Münchener Hofoper, der dann eine Anzahl grösserer Bühnen folgte, sich zu einer Neueinstudierung des Werkes in Hermann Levis Bearbeitung vor einigen Jahren entschloss. Zu einer rechten Popularität vermochte es jedoch der „Cid" nicht zu bringen, zum grössten Teil aus den auch bei Besprechung des „Barbier" angegebenen Gründen; andererseits ist jedoch nicht zu leugnen, dass tatsächlich der „Cid" an Frische und Originalität hinter dem Erstlingswerk etwas zurückblieb und dass ihm in den grossen Wagnerischen Werken unüberwindliche Rivalen entgegentraten. Aber diese rein objektiven Erwägungen berechtigen die deutschen Bühnen keinesfalls dazu, ein Werk wie den „Cid", der die seriösen Musikdramen sämtlicher Zeitgenossen und Epigonen Wagners hoch überragt, einfach zu ignorieren. Der „eiserne Bestand" unseres Opernrepertoires schmilzt von Jahr zu Jahr infolge der durch Wagner bewirkten Verfeinerung des dramatischen Sinnes immer mehr zusammen, die Neuproduktion, so rege sie auch ist, hat uns doch bisher seit Wagners Tode kaum ein halbes Dutzend Werke gebracht, denen eine längere Lebensdauer im 20. Jahrhundert beschieden sein möchte. Wir brauchen also Werke, die mit Ehren neben Wagner bestehen können, die in seinem Geiste geschrieben sind, ohne äusserlich von ihm abhängig zu sein. Dass jene epigonenhaften Stabreimdramen mit ihrer überladenen Instrumentation und ihrem unsanglichen Deklamationsgestammel diese Lücke unseres Repertoires nicht auszufüllen vermögen, ist klar; man greife also zum „Cid" und freue sich, dass wir ein Werk von solch dramatischer Kraft und musikalischer Pracht besitzen.

Hatte ich im Verlauf meiner Darstellung schon mehrfach Gelegen-

heit gehabt, auf Cornelius' dichterische und schriftstellerische Tätigkeit hinzuweisen, so möchte ich, da es sich hierbei um eine wesentliche Seite seiner Persönlichkeit handelt, nun mit einigen Worten darauf zurückkommen. Auf jene Epoche der Einzelbetätigung von Dicht- und Tonkunst war, wie wir sahen, eine Zeit gefolgt, in der die Musik nur mehr Hand in Hand mit der Schwesterkunst erscheinen mochte. Aber der Drang nach rein dichterischer Aussprache war daneben nie verstummt. Gelegenheitsgedichte in echt Goetheschem Sinne entstanden zu allen Zeiten, sei es, einem flüchtigen Gefühl dauernden Ausdruck zu geben, mochte er sein innerstes Wesen in Stunden stiller Betrachtung tief ergründen, wollte er in heiterem Scherze oder mit sinnigem Wort dem Freunde, der Freundin Grüsse senden: stets und willig folgte die Muse. Innige Wärme des Gefühls und sonniger Künstlerhumor sind die Grundtöne seiner Lyrik, die sich immer in reinster Formvollendung gibt. Kunstvolle, selbstgewählte Reimverschlingungen wechseln mit den überlieferten Formen des Ghasels, des Sonetts, der Stanze, der Terzine: stets zeigt sich der echte Meister, der die schwierigste Form mit reichstem, ungezwungen sich entfaltendem Leben zu füllen vermag. Dieselben Vorzüge zeigen seine Übersetzungen. Aus dem Polnischen übersetzte er z. B. die herrlichen Sonette von A. Mickiewicz, die jetzt in der billigen Reklamausgabe allgemein zugänglich sind. Auch aus dem Französischen hat er vieles im Dienste der neudeutschen Schule übertragen: Aufsätze und Programme Liszts, bei dem er eine Zeitlang als angestellter Übersetzer fungierte, sowie Berliozsche Texte; für ein Pariser Verlagshaus (Pelletan & Damcke) übernahm er sogar die Übertragung Gluckscher Opern.

Wie Musik und Dichtungen des liebenswürdigen Meisters, so tragen auch dessen Schriften[1]) durchaus das eigenartige Gepräge eines tiefen Gemüts und reichen Geistes. Peter Cornelius war kein Tages- und Lohnschreiber: er war vielmehr ein Gelegenheitsdichter im schönsten Sinne des Goetheschen Wortes, ein Dichter, auch wenn er nicht im Reime sein edles Gemüt erschloss. Und wenn er zur Feder griff, dann hatte er etwas zu sagen, etwas Rechtes und Tiefes, etwas Warmes und Ernstes, und mochte er auch aus der Fülle seines goldenen Humors die lustigsten Kapriolen sprudeln lassen, nie suchte er als witziger Feuilletonist mit dem Strahl seines Geistes zu blenden, stets war es ihm ernst, angesichts des Erfolgs eitler Modegötzen ringsumher oft bitter ernst mit der echten Kunst und ihren wahren Priestern.

Franz Liszt, Hektor Berlioz, Richard Wagner, das gewaltige Dreigestirn am Himmel neudeutscher Musik, sie waren es, zu denen sein

[1]) „Peter Cornelius' literarische Werke“ in drei Bänden (herausgegeben von Prof. Dr. Carl Cornelius, Prof. Dr. Adolf Stern und Dr. Edgar Istel) erscheinen jetzt bei Breitkopf & Härtel.

Herz sich Zeit seines Lebens menschlich und künstlerisch mit Allgewalt hingezogen fühlte, zu einer Zeit, wo es noch nicht Mode war, in deutschen Landen für "Zukunftsmusik" zu schwärmen, und eine erkleckliche Dosis Mut und Unerschrockenheit dazu gehörte, angesichts der Presszustände jener Tage namentlich als deutscher selbstschaffender Künstler öffentlich das Wort für jene ganz Grossen zu ergreifen. Dass aber hinter den Schriften unseres Peter Cornelius nicht der übliche musikdilettierende Literat vom Schlage solcher Leute, die sich an die Rockschösse Liszts und Wagners hängten, um ihrer elenden Null durch die vorangestellte Grösse dieser Männer einen imaginären Wert zu verleihen, dass vielmehr, wie Liszt einmal witzig sagte, "selber aner", ein "Cornelianer" wie er sich stolz-bescheiden gelegentlich nennt, dahintersteht, eine abgerundete Persönlichkeit, die selbst ein eigenes Wort in der tönenden Kunst und nicht nur auf dem Papier zu sagen hatte, das verleiht seinen Aufsätzen einen Wert, der sie unmittelbar an die Aufsätze unserer Allergrössten anreiht. Sehen wir hier von den Schriften Wagners ab, der, seiner epochemachenden Stellung in der Geschichte gemäss, fast stets in eigner Sache das Wort führte, so besitzen wir Deutschen eigentlich nur noch in E. T. A. Hoffmanns und Schumanns, für die gleiche Epoche in Hans v. Bülows an sich etwas ausserhalb dieser Entwickelungsreihe stehenden geistvollen Schriften etwas, das diesen Aufsätzen würdig an die Seite treten könnte.

Schumann, von Hoffmanns Schriften, wie übrigens auch Richard Wagner, aufs tiefste beeinflusst, trat in jeder Hinsicht in dessen Fussstapfen, und der Geist E. T. A. Hoffmanns war es, der über den ersten epochemachenden Jahrgängen der "Neuen Zeitschrift für Musik" segnend schwebte; die „Davidsbündler“ wurden zu Bundesgenossen der „Serapionsbrüder“. Schumanns Programm „die Poesie der Kunst wieder zu Ehren kommen zu lassen“ wurde in seinen besten Jahren aufs schönste erfüllt, und ein goldenes Füllhorn echter, gemütstiefer Bilderpracht und herrlichsten Humors ergoss sich in die seiner Kunst gewidmeten Schriften. Gleich jenem mythischen König, unter dessen Händen sich alles zu Gold verwandelte, vermochte auch er, was er ergriff, durch das Gold seiner Poesie zu veredeln, und Menschen und Dinge, die uns sonst fremd und kalt berührten, erhielten so im Lichte seiner Persönlichkeit einen Schimmer, der auch heute noch an ihnen haftet. Und hierin namentlich ist Cornelius der echte und ebenbürtige Nachfolger dieser beiden Romantiker geworden; tiefste Sachkenntnis und warme Begeisterung für echte Kunst, ein gewaltiges, alle Gebiete des Schönen umfassendes Wissen, ein warmes, fühlendes Herz sprechen sich bei ihm aus in einem vollendet schönen, von poesievollen Bildern umrankten Stil. Stets leuchtet jener Sinn hervor, der von je den wahren deutschen Künstler auszeichnete, und der selbst

in einer Spreu von Scherzen ein keimträchtiges Korn des Ernstes birgt. „Ein Ausüben der Kunst um der Kunst willen, des Schönen dem Schönen zuliebe, zu ewigen, nicht zu eitlen, vergänglichen Zwecken", diese seinem Aufsatz „Zum Jahreswechsel 1868" entnommenen Worte bezeichnen nicht nur die Richtschnur seines künstlerischen, sondern vornehmlich auch seines literarischen Schaffens, sie bildeten den Prüfstein, an dem er jede ihm entgegentretende Kunsterscheinung auf ihren wahren Gehalt erprobte.

Zeitlich deckt sich seine schriftstellerische Tätigkeit fast genau mit seinem Berliner, Weimarer und Münchener Aufenthalt, während die für seine künstlerische Fortentwicklung so überaus wichtige Wiener Zeit hierin fast unfruchtbar war. So kann man in dieser Hinsicht die Berliner Epoche als die des Knospens, die Weimarer als die der Blüte, die Münchener als die der Reife wohl mit Recht charakterisieren.

In München entstehen seine bedeutendsten Aufsätze über Wagner: „Der Lohengrin in München", „Der Tannhäuser in München", „Beim Jahreswechsel", die beiden Meistersinger-Aufsätze und namentlich auch sein letzter Aufsatz „Deutsche Kunst und Richard Wagner" — sie bezeichnen nicht nur den Höhepunkt der schriftstellerischen Leistungen Cornelius', sondern sie gehören auch zu dem Allerbesten, was über den Bayreuther Meister überhaupt jemals und bis auf den heutigen Tag geschrieben wurde, und wiegen in ihrer kurzgedrängten, wenn auch scheinbar oft vom Gegenstand abschweifenden Form dickleibige Bände voll biographisch historischer Weisheit auf.

Was sie vor allem auszeichnet, das ist ihre Sachlichkeit, und sachlich sind diese Aufsätze trotz aller Wärme und Liebe für Wagner und sein Werk. Aber wenn wir einen Menschen nur durch das Medium der Liebe in seinem tiefsten Wesen erfassen können, um wieviel mehr gilt das für den Künstler, dessen Leben und Schaffen nur aus der inbrünstigen Kraft dieser Himmelsmacht zu fliessen vermag. Allein der alte Spruch, dass Liebe blind mache, erfüllte sich hier nicht: wohl keiner von all denen, die für Wagner schrieben, hat mit solcher Offenheit, wie sie nur dem edlen Gemüt gegeben ist, all das, was er an Bedenken auf dem Herzen hatte, ausgesprochen, unbekümmert um die Scharen all der weihräuchernden Sklavenseelen, die sich stets von den Brocken der Herrentische nährten. Denn Cornelius war ein ganzer Mann, und das verleugnete er auch der Majestät des Genies gegenüber nicht, vor deren Königsthron der Männerstolz selten genug zu finden ist. Und das kann ihm nicht hoch genug gepriesen werden.

Aber nicht nur auf dem Gebiete der Musik ergriff Cornelius das Wort, seinem umfassenden Wissen und Können war es ermöglicht, auch über bildende Kunst in einer Weise sich zu äussern, die ihm das höchste Lob bedeutender Fachleute eintrug: zwei Aufsätze über Genelli und einer über Preller beweisen das.

In den letzten Lebensjahren arbeitete Cornelius vorwiegend an seinem dritten Bühnenwerk „Gunlöd", dessen Stoff er der Edda entnahm. Bezeichnend für seinen herrlichen Humor ist eine Briefstelle, die sich auf jenes Werk bezieht:

„Meine Gunlöd komponier' ich ganz für Kindersymphonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Rassel, einen Kuckuck, damit mir nur die Leute nicht wieder mit dem ewigen: Schwer! schwer! kommen. Dazu denke Dir Flotowsche Melodie und immer grosses Mit-sich-zu-Rate-gehen, ob man nach langer Tonika denn wirklich auch einmal zur Abwechslung die Dominante bringen soll; der erste verminderte Septimenakkord darf mir erst im dritten Akte kommen, und auf dem Zettel der Gunlöd wird stehen: Krank: Herr Orgelpunkt. Beurlaubt oder unpässlich wegen Übermässigkeit: Herr Dreiklang!"

Aber trotz neunjähriger Arbeit sollte es dem durch seine Lehrtätigkeit zu sehr in Anspruch genommenen Meister nicht mehr vergönnt sein, an „Gunlöd" die letzte Hand zu legen, und das Werk konnte erst 20 Jahre nach dem Tode seines Schöpfers als Torso von Max Hasse im Klavierauszug herausgegeben werden. Ein Ergänzungsversuch (1879 vollendet) von Karl Hoffbauer, einem Schüler und Freunde des Meisters, blieb unfruchtbar. Neuerdings ist indes die erste Szene der „Gunlöd" in einer Neubearbeitung Mottls dem Konzertsaal gewonnen worden. Cornelius selbst hatte wohl das Gefühl, dass das Werk nicht so sehr seiner Eigenart entspräche, und so schrieb er Ende 1873 an Ad. Stern, er träume über die „Gunlöd" hinaus, die er doch mit seinem Herzblut tränke, von einem Musikdrama, das alles enthalte, was er in „Cid" und „Gunlöd" gewonnen und daneben so ganz und allein sein eigen sei wie der „Barbier". „Wer lebt, wird's schauen," schliesst der denkwürdige Brief. Doch er sollte nicht leben, er sollte nicht schauen: bald zeigten sich die Anfänge der vernichtenden Krankheit, die heimlich, ohne dass man es ahnte, die Wurzeln des herrlichen Baumes benagte — noch ein letztes Aufflackern des Lebenslichtes und bald darauf Nacht, finstere Nacht. Am 26. Oktober 1874 abends 10 Uhr verschied Peter Cornelius in seiner Vaterstadt.[1])

Draussen auf dem Mainzer Friedhof steht ein einfacher Stein, der meldet in schlichten Worten, wer da drunten in sanfter Ruhe schlummert.[2]) Ein Relief zeigt die Züge des Entschlafenen in voller Jugendkraft, und so wird er auch leben in unserem Gedächtnis — ewige Jugend wird ihn zieren. In stiller Wehmut aber gedenken wir seiner, der ahnungsvoll einst also sang:

Ich war ein Hauch, ich war ein Ton,
Von Lust und Schmerz durchdrungen,
Nun ist es still, nun bin ich schon
Verklungen!

---

[1]) Eine Nachbildung der Todesanzeige enthalten die Kunstbeilagen dieses Heftes.

[2]) Ein Bild von des Meisters Grabmal befindet sich ebenfalls unter den Beilagen.



DIE ERSTE (H-MOLL) OUVERTÜRE ZUM „BARBIER VON BAGDAD“ VON PETER CORNELIUS

Von Max Hasse-Magdeburg

Auch Ouvertüren haben ihre Schicksale, und das Geschick der ersten und ursprünglichen Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, der in diesen Tagen in Wahrheit wieder seine Erstaufführung in Weimar erlebt, war besonders bitter: seit jenem in der Musikgeschichte wie eine Bartholomäusnacht blutrot angestrichenen 12. Dezember 1858, an dem das apollinisch heitere Werk aus Intrigue gegen Liszt niedergezischt wurde, verschwand sie mit der Partitur aus der Öffentlichkeit und blieb an fünfzig Jahre vergessen. Liszt selbst, der grossherzige, wohlwollende Förderer Cornelianischer Kunst, lobte das Werk einst über die Massen. Und mit Recht. Er dirigierte es wahrscheinlich mit hinreissendem Schwung. Trotzdem riet er nach Jahren dem Dichterkomponisten, eine neue Ouvertüre zum „Barbier“ zu schreiben: sie müsse mit dem Motiv Abul Hassan's beginnen und mit dem Salamaleikum schliessen.

Man kann aus dieser Motivzusammenstellung einen Rückschluss auf die Gründe wagen, die Liszt zu diesem Rate drängten: er wollte einen lebhaften, glänzenden Auftakt zu dem Werke, eine rauschende Einleitung, über der der Zauber fröhlichen Geniessens liegen sollte. Cornelius erfüllte diesen Wunsch im Jahre 1873, ein Jahr vor seinem Tode, und so entstand jenes farbenfrohe, geistsprühende Tongemälde mit den sangesfreudigen Gesangsmelodieen, das als D-dur Ouvertüre bekannt ist. Freilich, das Schicksal stand drohend auch über diesem Kunstwerke: es gehört dem Dichtermusiker nur halb, er kam nicht dazu, das Stück zu instrumentieren, der Tod nahm ihm die Feder aus der rastlos tätigen Hand ... viel zu früh für uns. Liszt instrumentierte die Ouvertüre und der übereifrige Bearbeiter der Original-Barbierpartitur, Felix Mottl, stellte sie etwas gekürzt seiner Partitur voran. Das war im Jahr 1881. Die Analyse dieser Tondichtung ist noch nicht geschrieben worden, wir wollen nur im Vorübergehen einen Blick auf sie werfen.

Abul Hassan Ali Ebn Bekar, der Barbier aller Barbiere, dieses Gesamtgenie Bagdads und aller Länder des Euphrat, eröffnet sie in höchst

eigner Person mit seinem bombastisch-stolzen Motiv, das in den Bläsern eiligen Laufs daherkommt, als könnte der Figaro Bagdads die Nennung seines Namens kaum erwarten:



Da steht er leibhaftig vor uns und preist auch seine Künste sofort an: „bin Akademiker, Doktor und Chemiker . . .“

Das Spiel wiederholt sich, das Glaubensbekenntnis stolziert mit ganzer Orchesterpracht einher, ein Andante 9/8 leitet zum zweiten Hauptmotive der Ouvertüre über, dem tiefempfundenen wunderschön modellierten Liebesgedanken Nureddins: „Komm deine Blumen zu begiessen! O Margiana!“



Niedliche Pantöffelchen klappern: Bostana eilt herzu und bestellt den liebeskranken jungen Muselmann in der bekannten kostbaren Kanonweise zum Stelldichein. Abul-Motive fahren wie spottend dazwischen, dann stimmt das Orchester ein zweites Gesangsthema an, das in der Oper nicht vorkommt, dessen Text bisher unbekannt war. Auch dieses Motiv sei hier mitgeteilt und zwar nach der Skizze,[1]) die Cornelius von ihm entwarf:

[1]) Zum ersten Male veröffentlicht in meinem Buche „Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad“. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. 1904.

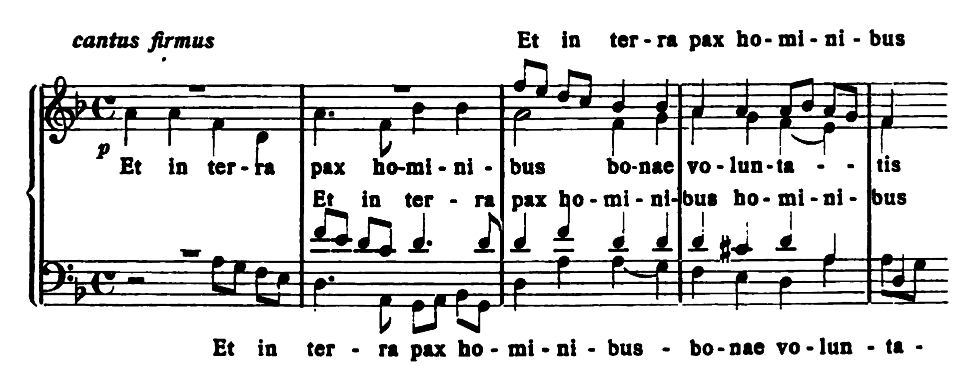


Aus diesen Motiven und dem Kanonmotiv „Wenn zum Gebet" entwickelt sich im folgenden der wundervoll-polyphone Fluss des Tonstücks; eine entscheidende Rolle fällt dem Duett-Kanon zu, der die anderen Melodieen zierlich umrankt.

Mit dieser glänzenden und in den hellsten Farben schimmernden D-dur Ouvertüre, mit ihrem kühnen und frappierenden Wechsel der Taktarten, hat die erste Ouvertüre nichts zu schaffen; sie ist bescheidener in ihrer Art und beschäftigt sich nicht mit dem Inhalt der Oper. Cornelius hielt sie, wie es damals hiess, ganz „objektiv". Liszt fügte diesem Worte noch bei, dass sie glücklich erfunden sei. Er bewunderte vor allem ihre feinen Kontrapunkte.

Ihre Kontrapunkte ... im Jahre 1852 hatte Cornelius seine mehrjährige Studienzeit bei Dehn abgeschlossen. Dehn konnte ihn, wie er selbst sagte, nichts mehr lehren, und der junge Cornelius wanderte mit dem glänzenden Zeugnis seines Lehrers und einem Paket geistlicher Musik in das Anhaltinische, nach Dessau zum Weltgerichts-Schneider, um sich von dort ein zweites Künstlerzeugnis zu holen. Damals wallfahrtete man nach Dessau wie zu einem musikalischen Mekka, und mancher angehende Künstler holte sich dort einen Freibrief. So stand auch eines schönen Morgens Cornelius auf dem Flur des hofkapellmeisterlichen Hauses — aber nur die Frau Hofkapellmeister empfing ihn und nahm ihm seine Noten ab, denn Schneider war erkrankt. Aber dass ihr Mann prüfen werde, dafür wolle sie schon sorgen. Und richtig — nach Verlauf von Wochen traf eine ausführliche Kritik der Partituren ein, der junge Komponist erhielt ein glänzendes Zeugnis. Nun erst betrachtete er seine Lehrzeit als völlig abgeschlossen und versuchte den grossen Flug durch die Welt. Aber nichts wollte recht glücken, sein Schiff trieb mit den Wogen. Man weiss, das es in Weimar landete. Hier empfing der junge Musiker Anregung über Anregung. Liszt, der weise und gütige, nahm sich seiner an, und Cornelius schloss Freundschaft mit Berlioz. Das Beste, was es an Musik damals in der Welt gab, zog an seinem Auge und Ohr während der ersten fünfziger Jahre vorüber und was noch mehr bedeutet, in der denkbar besten Ausführung. Dass Cornelius sich in dieser Zeit nicht verlor, dass er er selbst blieb, ist eins der stärksten Zeugnisse für die Stärke seines Genies.

Eins vor allem hatte der Verkehr mit den „Neuweimaranern" erreicht. Cornelius hatte die Partituren der frommen Musik an den Nagel gehängt. Es ist vieles von diesen Kompositionen verloren gegangen. Was auf uns gekommen ist, sind Stücke solider, trefflich gearbeiteter Kirchenmusik. In diesen ersten Sachen macht sich noch die harte Schule Dehns bemerkbar. Das wirkt oft wie Examenarbeiten eines Musterschülers. Zwischendurch offenbart sich ihm aber seine Muse in anderen, lieblicheren Bildern. Es mag die Liebe gewesen sein, die diese intimen musikalischen Gedanken gross gezogen hat. Die kleinen Duette, die aus dieser Zeit erhalten sind, diese kleinen Lieder nehmen sich aus wie Blumen, die hinter Kirchhofsmauern blühen. Da steht eine bunte Primel und hier blüht ein Veilchen und dort duftet der Flieder herüber. Aber der Komponist wendet sich immer wieder der musica sacra zu. Das Jahr 1852 ist besonders gesegnet mit solchen Arbeiten; er verbrachte es in der Bernhardshütte. Grosse Hoffnungen setzt er u. a. auf „den Versuch einer Messe in dorischer Tonart" für gemischten Chor mit Orgel ad libitum. Folgende charakteristische Stelle, der Anfang des „Gloria" sei daraus zum ersten Male mitgeteilt:



Man versteht das Urteil Liszts über diese Musik, der dem jungen Musiker zunächst riet auf diesen Pfaden weiterzuwandeln, der wahrscheinlich aber doch mit seinem Urteil nicht zurückhielt, dass diese „Kirchenmusik“ für ihn, der innerlich längst über Dehn hinausgewachsen war, keine Kirchenmusik mehr sei. Von seinem Standpunkt aus mag er die Kompositionen — und man kann ihm darin nicht unrecht geben — blutleer gefunden haben.

Nun, Cornelius grämte sich nicht darüber, ihm hatte diese Periode strenger Arbeit eins gebracht: die höchste Virtuosität im Chorsatze und strengste Selbstzucht. Die Knospen, die in seiner Seele lagen, entfalteten sich schnell zu reicheren Blüten. Der Dichtermusiker erwachte 1853 in ihm und lachte mit freiem künstlerischen Gebaren in die Welt: Cornelius fing nun an, nahezu 30 Jahre alt geworden, all seine Werke von vorn zu numerieren und nannte jene sechs wunderfeinen Lieder, jenen Zyklus von kleinen Musikbriefen: Untreu, Veilchen, Wiegenlied, Schmetterling, Nachts, Denkst du an mich — sein op. 1.

Es entstand in weihevollen Stunden abseits von Übersetzungsarbeiten für Berlioz und Liszt, abseits auch von seiner pädagogischen Tätigkeit als Klavier- und Theorielehrer, sein weihevoller Zyklus „Das Vaterunser“ . . . Cornelius gehörte zu denen, die sich nicht erdrücken liessen und hätten zwei Liszt und drei Wagner neben ihm gestanden. Und nun erlebt er eine kleine musikalische Offenbarung in Wort und Ton nach der anderen. Nicht in rascher Folge geschieht das, dazu ist er zu sehr an die Arbeit für andere geschmiedet und an das Bestreben, sein Brot zu verdienen. Es entstehen die Meisterlieder, die man als op. 3 und 4 kennt — der Zyklus „Trauer und Trost“: Angedenken, Ein Ton, An den Traum, Trost, In Lust und Schmerzen, Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein, Möcht' im Walde mit dir gehen . . ., nun drängt es ihn, das erste grössere künstlerische Glaubensbekenntnis vor der Welt abzulegen: er macht sich auch äusserlich frei von Weimar und dichtet und komponiert seine erste Oper. Für

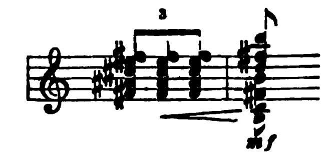
die Ouvertüre des lustigen geistsprühenden Werkes aber, das in G-dur beginnt, um mit Fis-dur zu schliessen, wählt er — die h-moll Tonart.

Es entstand da ein gar köstliches Werk, es ist gesegnet mit vielen rhythmischen, melodischen und instrumentalen Feinheiten Cornelianischer Kunst, ein Kind seiner Muse gleichsam, mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Psychologisch ist die Tonart der Trauer insofern zu rechtfertigen, als die Quelle des Humors im letzten und äussersten Grunde immer der Schmerz ist: das milde Lächeln und das erlösende Lachen wird herausgeboren aus seinem Gegensatze, der sich aus dem Auge hervorstehlenden Träne ...

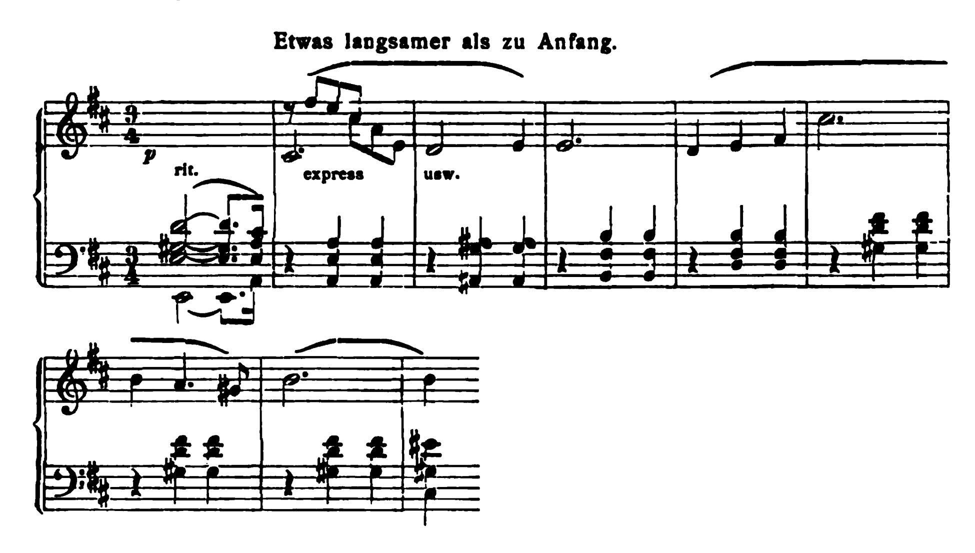
Cornelius ist in diesem Werke nichts weniger als ein Neuerer, er folgte bei Aufstellung der Themen der Tradition. Nur einer versuchte es, soviel ich mich auf diesem Gebiete im deutschen Lande umschaue, mit einem moll-Klange eine komische Oper zu eröffnen: Lortzing in seinem „Zar und Zimmermann", der 1837 bekannt wurde — aber es ist nur eine ganz flüchtige Parallele, die auftaucht; die Linien, die diese beiden Ouvertüren darstellen, divergieren: Lortzing ist in der Zar-Ouvertüre ein gemütvoller Musiker, der ohne Skrupel eine Melodie seiner Oper an die andere reiht, Cornelius würzt seine lebensvolle Kunst mit den feinsten Essenzen einer lebensvollen Polyphonie. Wie sicher stellt er gleich das erste Thema auf, dem der unvermutete Quartenschritt in der Melodie ein ganz originelles Aussehen gibt:



Den ersten Akkord hat das ganze Orchester, das Thema tragen die Klarinetten und Fagotte vor. Ein beinahe wehmütiger Klang, wie eine Erinnerung an etwas Teueres, Verlorenes, die Quartentriole nimmt sich aus, als verstärke ein selbstquälerischer Zug das heimliche Leiden. Eine unwillige Triolenfigur macht aber dem Thema ein Ende:



Aber das leise klagende Motiv lässt sich nicht dadurch beirren: das Streichquartett nimmt es auf, die Holzbläser bilden es um, unwillige Akkorde des mit dieser Laune unzufriedenen Quartetts unterbrechen die Stimmung, einige Augenblicke scheint es, als wolle das Motiv siegen, aber die Diction stockt, der Gedanke verflüchtigt sich, wie mit einem gütigen, milden Lächeln beschliesst die Melodie, sich in ihrer Schönheit zu zeigen. Der ganze Cornelius spricht aus diesem Lied:



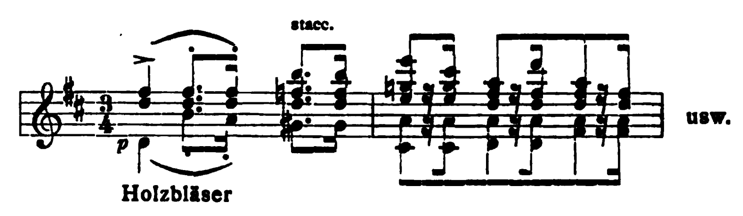
Die Celli singen es und die erste Violinen umranken es anmutig; es klingt wie ein Kinderliebeslied. Aber noch ist es keine Zeit, diesen Gefühlston sich ausschwingen zu lassen:



... so spotten die Holzbläser. Wieder setzt das Gesangsthema ein und wieder wird es unterbrochen, diesmal heftiger. Da bittet das Liebesmotiv inniger, flehender:



... aber die Bitte führt noch nicht zum Ziele, das zweite Hauptthema der Ouvertüre setzt ein:



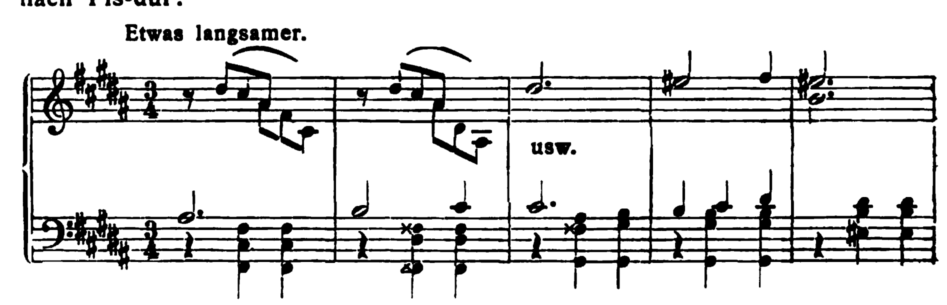
so geht es scherzend fort, die Streichinstrumente unterstützen das Motiv durch leichte pizzicati, es nimmt einen pompösen Ausklang:

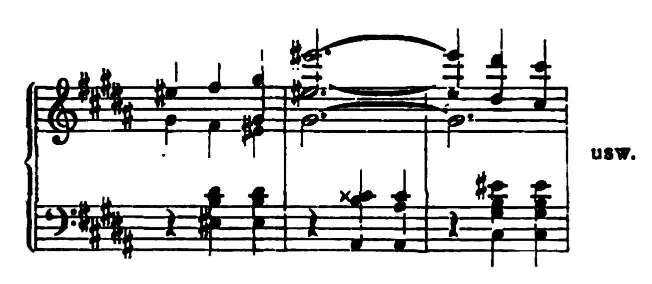


Das übrige Orchester spricht in Synkopen, ein Triangel fällt ein, wir befinden uns auf einmal im Orient mit seiner glühenden Farbenpracht, seinen Sonnenwundern, die auf den Marmorpalästen liegen. Das stolze Motiv biegt sich indes in das Schmerzliche um — auch dort sind Freude und Schmerz Geschwisterkinder:



schmerzliche Akkorde in den Bläsern und enteilende Figuren im Streichquartett und das h-moll des Eingangs ist wieder erreicht: es beginnt die Durchführung des Satzes. Hier zeigt der junge Meister seine ganze Kunst, und wie goldklar wirken die aristokratisch vornehmen Kontrapunkte, die sich schon aus dem ersten Thema ganz zwanglos ergeben, wie fein sind die Klangfarben gegeneinander abgewogen, wie sorgsam ist Licht und Schatten verteilt. Das Gesangsthema zumal zieht in einer anmutigen Schönheit ohne gleichen dahin. Der vorausgehende Schluss moduliert nach Fis-dur:





usw.

Und wie entzückend fein ist das instrumentiert: Die Melodie blüht im ersten Horn und ersten Fagott auf, zur Nachahmung wird die erste Flöte und die erste Klarinette herangezogen, die pulsierenden Viertel hat das Streichquartett und die geteilten ersten Violinen umranken die Melodie mit der angedeuteten Figur. Später übernehmen die Celli mit den Bratschen und den Violinen als kontrapunktierende Instrumente diese Melodie, und das Thema führt in das bekannte leichte scherzando über. Überall blühen neue aus dem motivischen Material gewonnene Gedanken auf, die pompöse Posaunenbläserstelle wird wieder erreicht, über jene schmerzliche Beugung hinweg, die zu einem Konflikte, einem Kampf mit dem Streichquartett führt, treten wir in den Schluss der Ouvertüre ein. Alle Widerwärtigkeiten sind beseitigt, die Melodie siegt und das Gesangsthema feiert ein Siegesfest (H-dur). Mit seinem Ausgange in Jubel und Entzücken wird zugleich das erste *ff* erreicht, das Orchester bäumt sich in mächtigem crescendo auf:



Berlioz musste natürlich mit seinen Instrumentationskünsten vorangehen, sonst war dieser Ausgang nicht möglich — aber wie frei und unabhängig

von dem genialen Franzosen behandelt Cornelius hier den Effekt einer Soloposaune und wie sicher ist dieser Ausgang entworfen. In einer glänzenden und zugleich uroriginellen Weise, die in der Ouvertürenliteratur zu komischen Opern ihres gleichen nicht hat, ist H-dur erreicht, und wie zart und lieblich setzt nun das G-dur der ersten Szene ein, dieser Diener-Chor, der durch den Septimenakkord mit übermässiger Quinte und grosser Septime einen so rührenden Ausdruck erhält:

Sanfter Schlummer wiegt ihn ein,
Lindert milde jede Pein.
Leise drum! Still und stumm!
Weinet nicht. Weckt ihn nicht!
Bald, ach bald verglimmt sein Lebenslicht! ...

So dichtete und komponierte Peter Cornelius seine erste Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“.

Man kann nun beklagen, dass dieses prächtige Werk, das in seiner Objektivität den Stil des „Barbier“ viel besser trifft als die glänzendere D-dur Ouvertüre, volle fünfzig Jahre unbeachtet blieb, und man muss zürnen, dass der Bearbeiter des „Barbier“, der junge Felix Mottl, im Jahre 1881 an diesem Werke so ganz achtlos vorüberging und es nicht für wert hielt, in die Öffentlichkeit zu senden. Aber wie Wahrheiten, so oft sie auch mit Füssen getreten werden, sich endlich doch an den Tag ringen — — das Echte blieb auch in diesem Falle wie die ganze echte Barbierpartitur der Nachwelt unverloren.





WEIMARISCHE ERINNERUNGEN AUS DEN 50ER JAHREN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS

von Natalie v. Milde-Weimar

Wir feiern heute mit grossen Festen, 30 Jahre nach seinem Tode, Peter Cornelius, der Zeit seines Lebens ungefeiert, unerkannt, in seinen Hauptwerken unverstanden blieb.

Auch Weimar beteiligt sich mit festlichen Darbietungen: der „Barbier" und der „Cid" werden hier „gemäss den Originalpartituren" zu Gehör gebracht. Gleichzeitig mit dieser genugtuenden Nachricht erfahren wir von neuen Überraschungen, die in bezug auf die wahre Originalpartitur des „Barbier" bevorstehen. Es ist wohl ein einzig dastehendes Schicksal, dass eine der liebenswürdigsten Schöpfungen, die uns je geboten wurden, soviel Kampf, dann absolute Nichtachtung erfuhr, um nach 30 Jahren auch noch vor Gericht gestellt zu werden! Wie dem auch sei, für uns Weimaraner ist jede „Barbier"-Aufführung eine Genugtuung, wenn auch eine tief schmerzliche. Weimar ist die Wiege dieser Oper. Die Feuertaufe, die das Kind auszuhalten hatte, vermochte ihm freilich keinen Namen einzutragen. In der Wiege wurde es zugleich lebendig begraben, für lange Zeit.

Dass Weimar den Schandfleck niemals von sich abwaschen kann! Es gibt schmerzende Erfahrungen, die sich allmählich mildern; aber unsere Erfahrung, wie man einen feinsinnigen, liebereichen Menschen um seines hochbedeutenden, poesiedurchtränkten Werkes willen zu misshandeln vermochte, schmerzt grausamer, je mehr das Verständnis für Cornelius und seinen Wert dem langsam arbeitenden Kulturgehirn aufgeht. — Wie mag dem Unvergleichlichen zu Mute gewesen sein, als es um ihn pfiff und zischte! — Was uns Peter im Briefe an seine Schwester erzählt, ist herzzerreissend; wie er das Geschehnis erzählt, ist grossartig. Der Brief ist ein leuchtendes Zeugnis eines echten Kunstjüngers, eines edlen Menschen.

An Susanne.

Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Darstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werks, eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine in den Annalen Weimars noch nicht erhörte Opposition stellte sich mit hart-

näckigem Zischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisierte, zweckmässig verteilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Ausführung keinen schädlichen Einfluss üben. — Am Schluss erhob sich ein Kampf von 10 Minuten. Der Grossherzog hatte anhaltend applaudiert, die Zischer fahren nichtsdestoweniger fort. — Zuletzt applaudiert Liszt und das ganze Orchester. Frau von Milde riss mich hinaus auf die Bühne. — Liebe Susanne, von nun an bin ich ein Künstler, der noch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzug werde ich mit begeistertem Fleiss meine Bahn fortgehen. — Meine Ausbeute von Erfahrungen ist eine reiche, glänzende nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk — diesmal an einem hochernsten, pathetischen — die Künstler alle nehmen enthusiastisch für mich Partei. Liszt handelt unvergleichlich an mir. Möchten doch nur auch alle, die sich für mich interessieren, mit Leib und Leben für diesen Mann eintreten, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist. — Der Grossherzog empfing mich gestern, war äusserst gnädig, ermunterte mich, prophezeite mir Ruhm. Liszt sagte im Lauf des Gesprächs: Königl. Hoheit! Cornelius ist ein nobler Mensch. — Der Grossherzog gab mir beim Abschied die Hand, wie ein Freund. — Heute bin ich wieder auf den Brettern mit meinem Beethoven-Prolog, von Milde gesprochen. Zu Tisch bin ich bei Herrn von Beaulieu, dem ehemaligen Intendanten. — Hoffmann von Fallersleben nennt mein Libretto das Schönste, das er noch gesehen habe, er hat mir schöne innige Verse gewidmet und Frau von Milde in einem wunderschönen Ghasel in der Rolle der Margiana besungen. — Wenn du oder der treffliche Hestermann einige Zeilen des Dankes an diese einzige Frau direkt richten wolltest, so wäre es sehr schön. — Alle Künstler haben in ihren Rollen ihr Äusserstes für mich getan, — die Frau Rosa von Milde aber war als Margiana himmlisch. Die Erinnerung daran wird eine bleibende sein. Lebe wohl, viele Küsse für dich und Hestermann von

deinem Bruder.

So leid es mir tat, dich noch länger auf diese Folter des Wartens spannen zu müssen, so erfreulich ist es mir nun, dir noch mit wenigen Worten über die Feier des gestrigen Abends berichten zu können. — Ich ging, nach den so kurz verflossenen Ereignissen, mit geteilter Erwartung ins Theater. Ich hatte in meinem Prolog entschieden auf Liszt hingewiesen. Was aber auch kommen mochte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal nicht mich unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich ins Parkett, setzte mich in die vorderste Reihe. Die ersten Takte zur Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" ertönen, sie brechen ab, der Vorhang erhebt sich und Milde spricht meinen Prolog zur Beethoven-Geburtstagsfeier. Mit schöner männlicher Haltung, mit eindringender Begeisterung. Schon die Mitte der Rede unterbricht lebhafter Beifall, meine Bekannten klopfen mir auf die Schulter, strecken die Hände nach mir aus. Zum Schluss höre ich anhaltenden Applaus und erwarte mit ruhiger Befriedigung, dass Milde hervortritt, man eilt zwar ins Parkett, mich zu holen; ich beeile mich hinaufzugehen, werfe Hut und Handschuhe weg, bin glücklicherweise gerade im Frack und trete mit Milde vor ein grosses, begeistert applaudierendes Publikum. — Das sind merkwürdige Tage, Sannchen! Das Konzert nimmt nun mit einer beispielwürdigen Weihe seinen Fortgang. Nach dem Schlusse der A-dur-Symphonie erhebt sich ein Sturm, dessen Wellen erst dann sich glätten, als Liszt unter dem lautesten enthusiastischen Zuruf, unter einem dröhnenden Applaus wieder auf sein Pult steigt, an welchem er heute mit einer Fülle seines Dämons gestanden hatte, dass ich oft nicht wagte, ihn anzusehen — und sich dem

Publikum zeigte. Das Konzert ist vor der Hand zugleich sein letztes öffentliches Erscheinen. Seit man es wagte, einen an seiner Hand vorgeführten Künstler — roh zu behandeln — überlässt er die Bühne und ihr Parterre — dem Generalintendanten Dingelstedt. — Meinen Prolog lasse ich drucken. Ihr erhaltet ihn nächstens mit dem Libretto zugleich. — Und nun, meine Teure, sei für heute damit zufrieden, beruhige dich und sieh immerhin schon jetzt mit einem schönen schwesterlichen Stolz auf die beginnende Laufbahn deines Bruders, des dankbaren Freundes seines getreuen Hestermanns.

Es lebe die Kunst!

Liebster, bester Hestermann! Ich kann Ihnen nicht besonders schreiben, ich sehe Sie ja aber wohl bald, und es ist ja alles für Sie gesagt aus einem Herzen voll unauslöschlicher Dankbarkeit für Sie! Tun Sie mir den besondern Gefallen, richten Sie einige Zeilen des Dankes an Frau Rosa von Milde. Wenn der gute Vater noch lebte, würde ich ihn darum bitten. Jetzt müssen Sie es tun. Teuerster, bester, tun Sie es. Das schmückt so eine Frau schöner, als den Mann der Orden. Ihre treuen und rechtschaffenen Worte sind ja auch nicht so wohlfeil, als Orden es leider geworden sind. Erfüllen Sie meinen Wunsch und behalten Sie lieb

Ihren getreuen P. C.

So ist die Selbsthilfe der Guten beschaffen! In dem Augenblicke, dessen Grausamkeit einen Minderwertigen vernichtet oder doch ganz in Beschlag genommen haben würde, ist Cornelius beflissen, seine Margiana würdig zu feiern, ja, zur Betätigung der Dankbarkeit auch noch andere anzuregen. Weit wichtiger als das selbsterlittene schwere Unrecht erscheint ihm, seiner künstlerischen Helferin ihr gutes Recht zu sichern.

Das würdige Seitenstück zu dem Brief, vom gleichen Pinsel, in der gleichen Stimmung geschaffen, ist seine direkte Huldigung für

Margiana.

Nicht stören sollen deines Lobs Gesänge
Der Selbstsucht hast'ge Worte; lass mich schweigen!
Und Muse, ward mir deine Gunst zu eigen,
„Verhülle mir das wogende Gedränge!"

Doch wenn mir einst ein hohes Lied gelänge,
Dürft' ich mich stolz dem Vaterlande zeigen,
Dir, Künstlerin, wollt' ich mich dankend neigen,
Dir weihen jeden Preis, den ich erringe.

In eines Meisters Hand zum Kranz gediehen,
Hat Weimars Künstlertum, das makellose,
Mir ein Bewusstsein eignen Wert's verliehen;

Ob Beifall rausche, ob Missfallen tose,
Nur Kunst belehrt. Ich grüss' im Weiterziehen
Den Künstlerkranz, und in dem Kranz die Rose.

Der künstlich organisierte Misserfolg trug zweifellos dazu bei, dass das ohnehin schwierige Werk seinem Schöpfer nicht mehr zu Gehör kam.



War doch auch noch zum allergrössten Unglück der Repräsentant der Hauptrolle nicht imstande gewesen, das Neuartige, Charakteristische des Werkes, den poetischen Humor, zur Geltung zu bringen. Ein phantasievoller Handwerker, wie ihn der „Barbier" verkörpert, war neu. Der Dichter-Schuster, der grosse Verwandte des „Barbier", lag damals noch im Pult. In dem dichtenden und singenden „Barbier", dem der Zwang, das Leben zu fristen, sehr lästig ist, pulsiert nun fraglos Peter Cornelius' innerste Art. Er schrieb seiner Mutter 1857: „Ich habe alles selbst durchlebt, bin Chorist, Schauspieler, Souffleur, Orchestermitglied gewesen; die Komik der Barbierszene wird durchschlagen, das ahne ich. Jetzt geht's juchhe, jetzt ist mir die Zunge gelöst wie einem Star." Und an Hans von Bronsart schrieb er: „Den Dialog muss eine komische Symphonik tragen, wie sie anders noch nicht da ist." So lösten sich früheste Intentionen in graziöser, zarter Poesie und Melodie aus. Zum Komponisten komischer Opern fühlte er sich von Jugend an berufen, er hatte schon mit dem Vater Kleistens „Der zerbrochene Krug" als Süjet besprochen. Da diesem Stoff das Sinnige, Minnige fehlt, könnte man sich ihn nicht als geeignet für die Corneliussche Muse denken, die unter Tränen zu lächeln pflegt. Und uns, den Hörern, entquillt bald die Träne, nachdem uns der Dichter lachen gemacht, bald erhebt er uns mit sich aus der Wehmut zum Siege der Heiterkeit empor. Hier und da sprudelt wohl auch der Übermut, ohne dass wir weich gemacht werden, um so erquicklicher. Wie kostbar ist die musikalische Parodie: Der Tod des Verräters. Und Gedichte, wie die beiden an Reinhold Köhler oder wie der Toast auf Liszt mit Verwendung sämtlicher Instrumente oder wie die Makame an meine Mutter, möchten kaum ihresgleichen besitzen. Es wäre interessant und würde zu einem traurigen Resultat führen, könnte man nachweisen, wie weit rechtzeitiges Verständnis und Wohlwollen imstande gewesen wären, die seltene Gattung von Humor bei unserem Künstler gedeihen zu machen; wie weit hingegen das Versagen solcher Hilfen die Schaffenskraft reduziert hat. Wem ein feiner Scherz unverstanden zurückgewiesen worden, der wird zaghaft sein, dergleichen wieder zum besten zu geben. Die geniale Heiterkeit von Peter Cornelius wurde wohl in sich selbst zurückgeschreckt, als so plumpe Hände das zarte Gewebe, dies Erträgnis langjähriger, hoffnungsseliger Arbeit, zu vernichten trachteten. „Meine Laune ist eben zu individuell", so sagte er von sich und traf mit diesem Ausspruch das Rechte. Und er fand leider nicht, wie der „Barbier" seinen Kalifen, den Gönner, der zu ihm gesagt hätte: „Sie bringen dich zu mir, dass deine Künste du vor mir erprobest. Und deines Lebens Märchen mir erzählest." Es bleibt unbegreiflich, dass sich niemand verpflichtet fühlte, den Erfolg für das kostbare Werk zu ertrotzen. Die Musiker wussten ja



doch, was daran war. Liszt, dem Cornelius, wie mancher andere, sein augenblickliches Verstehen als merkwürdig nachrühmte, hatte geäussert, es habe ihn seit dem „Cellini“ von Berlioz keine Opernmusik so interessiert. Musste er den Dirigentenstab niederlegen? Ihn traf der Schlag empfindlicher als Cornelius selbst. Tatsächlich war er ja auf ihn in erster Linie gezielt gewesen. Aber hat sich denn jemals Grosses ohne Missgunst, ohne Hinderungsversuche durchgesetzt? Warum fürchtet man das Erbärmliche mehr, als man das Erhabene liebt? Da war freilich einer, der verdiente gefürchtet zu werden, und man tat ihm die Ehre an. Wie bedauerlich, dass auserwählte Menschen, die doch Kraft genug besitzen, Ideales zu schaffen, meist Unidealem gegenüber so kraftlos sind. Und so brachte auch hier die Roheit es fertig, Unschätzbares zu vergewaltigen.

Cornelius beschloss, zu weichen, wieder neu anzufangen. Noch einige Wochen des Verweilens in dem Kreise seltenster Zusammensetzung gönnte er sich. Welche Fülle von mannigfaltigsten Talenten, von Idealismus, von neuem treibenden Leben pulsierte in jenen Freunden. Wenn ich der damals bei uns Verkehrenden denke, die heute in ihrem Nimbus leuchten, kann ich kaum begreifen, dass es Wirklichkeit gewesen. Was vergangen und was geworden, erscheint gleich wunderbar. Ganz eigenartig rühren uns heute Worte, wie die folgenden Liszts an meine Mutter vom 25. August 1858:

„Ich glaube sagen zu können, dass es mir gegeben war, ein höheres und reines Ideal zu erfassen und ihm mein ganzes Streben seit mehreren Jahren zu geloben. Sie, liebe Freundin, haben mich oftmalen singend, ohne daran zu denken, am besten hierzu geleitet. Dabei tut es mir immer so wohl, wenn wir uns im Einklang auf demselben Pfad begegnen. — Das Beste einer harmonischen Intimität verbleibt immer ein freiwilliges Geschenk. —“

Das höchste Band: künstlerische Intimität verband jene Freunde. Wie reizvoll müssen die geselligen Vereinigungen gewesen sein, wie reich an künstlerischen Darbietungen. Da gab es Spiel und Gesang von seltenster Güte; man brachte neue Lieder, neue Gedichte mit; ja, die Laune des Augenblicks wurde schöpferisch. So improvisierte Peter Cornelius am Silvesterabend 1858, der in unsrem Hause gefeiert wurde, folgende Verse auf Hoffmann von Fallersleben, nachdem dieser gesprochen hatte:

„Noch des alten Jahrs Vergehen
Hat dein letztes Lied versüsst,
Und des neuen Jahrs Entstehen
Hat dein erstes Lied begrüsst.

Nimmer werden alt die Triebe,
Die dein junges Herz empfand,
Immer singst du Wein und Liebe,
Frühling, Freiheit, Vaterland.

Wie du jung bist mit den Jungen,
Zeigt das jüngste, neuste Lied,
Das für Fränzchen du gesungen,
Das dein Herz dem Sohn beschied!

Wie du jung bist mit den Schönen,
Zeigt des Liedes froher Schall,
Das du jüngst in zarten Tönen
Sangest unsrer Nachtigall.

Darum freun wir uns und scharen
Uns um dich mit frohem Klang,
Jüngling in den grauen Haaren,
Bleibe jung dein Leben lang.

Lasset uns das Glas erheben!
Hoch im alt und neuen Jahr,
Er, der ewig jung im Leben,
Ewig jung im Liede war! —[1])

Die hier erwähnten „Fränzchens Lieder" gehörten zu unserer intimsten Hauspoesie. Da wir ein gleichaltriges Fränzchen hatten, bildete ich mir ein, auf ihn wären sie gedichtet.

„Vesperbrödchen, stell' dich ein,
Komm' mir aber nicht zu klein"

hiess es täglich bei uns: ebenso schmeichelten sich uns die Hoffmannschen Texte zu Kinderliedern, die uns die Mutter vorsang, fürs Leben ins Herz hinein. Von Cornelius als dem verständnisvollen und freigebigen Kinderfreund erzählte ich ausführlich an anderer Stelle.[2]) Und selbst Liszt zollte uns Kindern, wenn auch in etwas späterer Zeit, seinen Tribut, indem er uns die Klavierstücke, bei deren Übung er uns überraschte, selbst vorspielte. So dankbar ich aber für die seltenen Gaben des Geschickes bin, hat mich doch trotzdem oft der unmögliche Wunsch erfüllt, ich wäre damals alt genug gewesen, um zu den sicherlich unvergleichlichen abendlichen Zusammenkünften zugelassen worden zu sein. Wieviel wertvolles wäre wohl von jenen Unterhaltungen zu erzählen! Ein einziges Mal war es mir gestattet, eine Stunde lang bei der Gesellschaft zu sein. Ich durfte an einem Januarabend 1859 ein Körbchen mit frischen Pflaumen herumreichen. Die Ausnahme ist mir als Ereignis im Gedächtnis geblieben, um der Pflaumen willen, denen ich die Vergünstigung zu danken hatte. Am Nachmittag vor der Gesellschaft gedachte mein Vater dieser im Herbst von ihm vergrabenen Früchte. Ich war dabei gewesen, als er sie, nach Vorschrift, behutsam mit den Stielen gepflückt, in ein irdenes Gefäss gelegt und dieses fest verschlossen, einige Fuss tief in die Erde gegraben hatte. An jenem Nachmittage nun fiel ihm der vergrabene Schatz ein. Wir gingen in den Garten, lachend und sehr misstrauisch, wie das Resultat ausfallen würde. Aber siehe da, als wir den hervorgeholten Topf öffneten, lagen die Pflaumen wie eben gepflückt, darin. Wir freuten uns nun königlich auf den Spass, im Januar frische Pflaumen zu präsentieren. Hatte man doch im Jahre 1859 noch nicht die Möglichkeiten, wie heute, alle Grenzen zwischen Zonen und Jahreszeiten aufzuheben, Früchte und Blumen aus einem nie versagenden Füllhorn zu empfangen. Man genoss die Dinge hübsch ordnungsgemäss, jedes zu seiner Zeit. Und mir will scheinen, das

---

[1]) Aus der Königlichen Bibliothek, Berlin, Abteilung Handschriften.

[2]) Briefe von Peter Cornelius in Poesie und Prosa an Feodor und Rosa v. Milde (Weimar, Böhlau).

Veilchen, das den langersehnten Frühling ankündigte und den Duft aller Hoffnungsseligkeit ausströmte, um dann für ein ganzes Jahr wieder zu verschwinden, genoss eine Liebe, wie sie dem stets vorrätigen Gewächshausveilchen nicht zuteil werden kann. Also damals, an jenem Abend, wirkte mein Pflaumenkörbchen als Wunder. Als ein unglaubliches Wunder, wie man an Liszts Gesichtsausdruck bemessen konnte, dem ich meine Kostbarkeit zuerst anbot. Er stutzte, er fragte, was das sei. Er war geradezu erschreckt, betrachtete die Früchte wie etwas Unheimliches, Verhextes und war nicht zu bewegen, eine Pflaume zu kosten, was mich sehr enttäuschte. Dafür fand ich an Peter einen begeisterten Abnehmer.

Die äussere Genügsamkeit von Cornelius, seine Genussfähigkeit für allerbescheidenste Dinge war bei ihm so überaus reizvoll, weil er ein innerlich so reicher Mensch war. Sein Verständnis für Kunst- und Wissensgebiete muss ein universelles genannt werden. Dass er — teils auf autodidaktischem Wege — sieben Sprachen erlernt hatte, gibt den Massstab für den Umfang seiner Lern- und Wissbegierde. Er eroberte sich die Schlüssel zu den verschiedenen Literaturen. Aber nicht nur Vorhandenes offenbarte sich ihm, er prophezeite auch, was lang nach seinem Tode erst in Kraft trat. Für die feinpoetische, im Klassischen wurzelnde Eigenart von Cornelius ist es frappierend, wenn er in einem Briefe an meine Eltern schreibt:

„Ich kann nicht umhin, für den heutigen Dichter das konkretgeschichtliche und das soziale Drama als die eigentliche Aufgabe zu denken. Aber — die Zeiten sind wohl noch nicht reif. Es werden noch im Lauf dieses Jahrhunderts entsetzliche Stürme wehen, die alles bis in den Grund aufwühlen."

Dem Künstler Cornelius wurde nur das eine namhafte Glücksgeschenk zuteil: in seiner enthusiastischsten Lebensepoche so hohen Vertretern des Idealen nahezutreten. Die Liebe verband ihn mit vielen seltenen Menschen. Eine reiche Saat wurde in das nach Vollendung verlangende Herz von Peter Cornelius gestreut. Auch für ihn selbst galten die Worte, die er an Friedrich Preller richtete, ihn als Schöpfer der Leukothea feiernd:

Dir haben die Wogen des Meeres gerauscht
Meister, du hast seinen Stürmen gelauscht,
Das Leben hat dir ergriffen die Brust
Mit tiefem Weh und unendlicher Lust.
Dir hat Natur ihr Geheimnis vertraut,
Der Schönheit Göttin hast du geschaut;
Hoch über Geschickes Neid und Gunst,
Hoch über die Zeit hebt dich die Kunst.

Wenn hingegen Cornelius in seinem Hymnus auf Berlioz den Deutschen nachrühmt: „So haben wir den Lebenden bekränzt", können

diese Worte leider auf ihn nicht angewendet werden. Auch seine grossen Zeitgenossen, die vermocht hätten, sich Gehör zu verschaffen, haben es sich entgehen lassen, der Würdigsten einen zu feiern. Wie beflissen war hingegen Cornelius, dem Verdienst Tribut zu zollen! Alle grossen und wie manche kleinen, mit denen er in Berührung kam, besang er. Eine Auswahl seiner schönsten Gedichte würde ein Stück Weimarischer Geschichte kennzeichnen können. „Von der Wartburg Zinnen nieder" an den Gräbern der Grössten vorbei, zu den grossen Lebenden hin bis ins Album unberühmter, aber von seinem Freundesherzen hochgehaltener Menschen hinein wallfahrtete seine Muse und teilte verschwenderisch ihre Blüten aus.

Am 1. Juli 1858 schrieb er in das Album seiner Freundin Elise Köhler folgende reizenden Verschen:

Bemerkung in betreff der pagina vorig
(Auf der vorhergehenden Seite des Albums waren getrocknete Blumen aufgeheftet):

Ich bin kein grosses Lumen,
Ich bin kein grosses Licht,
Doch um solch trockne Blumen
Bin ich verlegen nicht.
Ich leiste viel Kurioses
In Wort und Ton und Schrift,
Besonders ganz famoses,
Was Trockenheit betrifft.

Ich biete dem die Spitze,
Der trockne Blumen schenkt,
Ich mache trockne Witze,
An die kein andrer denkt.
Doch sei drum nicht erschrocken
Ob meiner Trockenheit:
Mein Auge bleibt nicht trocken,
Gedenkt es schöner Zeit.

Wie treu und wehmütig Cornelius der schönen und schmerzensreichen Zeit in Weimar gedacht hat, dafür gibt es beredte Zeugnisse. Aber wie treu auch andererseits Wesen und Wort des Dichterfreundes in dem stillen Stübchen lebendig erhalten wurde, das dieses Albumblatt aufbewahrte, das auszusprechen, ist mir eine liebe Pflicht. Ich möchte hier mit denen für einige Augenblicke eintreten, die es zu schätzen wissen, dass Cornelius, gleich Schiller, in der Freundschaft das halbe Leben pries.

In dem Haus auf dem Graben, wo Peter täglich verkehrte, wie bei uns, suchte er nicht nur seinen besten Freund, Reinhold Köhler, sondern dessen ganze Familie auf. Vom Freund, dem Märchengelehrten, der schon als kleiner Knabe bei jeder Geschichte seine Mutter eifrig fragte: „Ist das erlebt oder erdacht?" weiss die Welt. Der von Cornelius in seiner entzückenden Glosse an Reinhold Köhler gehegte Wunsch:

„Möge man den Kranz des Wissens dir, dem Ruhmesreichen, reichen — —
Mög' die Mitwelt deine Bücher, feil zu höchsten Preisen, preisen
Und auf dich noch späte Nachwelt als gelehren Weisen weisen!

hat sich erfüllt.

Seit dem 11. März 1904 hat sich die Tür zu der trauten Wohnstube für immer geschlossen. Als letzte ging Mathilde Köhler heim, nachdem sie in kraftvoller Resignation das Schicksal dafür gepriesen, dass sie der weicheren Schwester die Augen hatte zudrücken dürfen. Nun ist für mich auch unwiederbringlich diese liebe Gelegenheit, über Peter Erinnerungen auszutauschen, selbst zur Erinnerung geworden.

Als Peter dort verkehrte, präsidierte die alte Mutter noch auf dem steiflehnigen Sofa. Das schöne, sanfte Gesicht von einem weissen Mützchen umrahmt, liess sie sich, von ihren Kindern wie eine Königin geehrt, von den Geschehnissen draussen nur erzählen; sie hielt sich fern vom Leben. Die Atmosphäre des Unweltlichen, eine gewisse Gedämpftheit, die jedes zu laute Wort zurückdämmte, machte sich dem Besucher der ehrfurchtgebietenden Greisin fühlbar. Einem tatsächlich vorhandenen Gefühl entspricht die ehrerbietige Ausdrucksweise von Peter, wo er in seinem launigen Geburtstaggedicht an Reinhold der Mutter Erwähnung tut:

„Den Tag im Monat Juni
Vergisst der Hof[1]) nie, Weimar nie, und — du nie!
Und deine Mutter nie! Darf das Befinden
Höchstihrer untertänigst, und submissest
Ein Knecht sich zu erkunden, unterwinden,
Den leider du bei Hofe heut vermissest,
Der aber wagt, sich brieflich einzufinden
Und frägt, ob allergnädigst du noch wissest,
Dass er erstirbt in Demut unermessen
Höchst dir, höchst ihr und höchst auch den Prinzessen?"

Der gute Geist des Hauses trug Früchte auch über seine Grenze hinaus, in die Mädchenschule, wo Elise ihre ganze Kraft eingesetzt hatte. Die Sanftheit und Gleichmässigkeit ihres Wesens eroberte sich die Liebe aller Kinder.

Aber obgleich sie mit ihrer sinnigeren Seele Peter ähnlicher war als die Schwester oder vielleicht gerade deswegen, zog Peter Schwester Mathilde vor. Auch sie hatte feines Verständnis für Künstlerisches, aber ihr Wesen wurzelte viel kräftiger im Wirklichkeitsboden. Sie hatte für alle zu denken, zu rechnen, zu handeln. Einer der hervorstechendsten Züge ihrer Charakters war ihre unverbrüchliche, schmucklose Wahrhaftigkeit, die sich zuweilen bis zur Schroffheit steigern konnte.

An diese Wahrhaftigkeit appellierte Peter auch den Tag nach dem schmachvollen Verlauf seiner ersten Opernaufführung. Er ging am nächsten Morgen zu seinen Freunden, Köhlers, nahm Mathilde bei beiden Händen und bat sie: „Nun erzähle mir alles, was die Leute gestern gesagt haben; verhehle mir nichts." Was Mathilde gehört hatte, teilte sie ehrlich,

[1]) Der 24. Juni war auch der Geburtstag des Grossherzogs.



rückhaltlos mit; und oft hat sie mir beschrieben, mit wie rührend guten Augen er sie dabei angeblickt.

Wie ein Kind des Hauses fühlte er sich dort wie bei uns. Weimar umhegte ihn mit warmer Liebe. Als Frau Cornelius gelegentlich der „Gunlöd"-Aufführung hierher kam, sagte sie: „In Weimar habe ich die Empfindung, dass hier Peters eigentliche Heimat gewesen ist." Er war so talentiert zum Freund, so behaglich, so mitteilungsbedürftig, so unerreicht liebenswürdig. Es tat ihm so sichtlich wohl, geliebt zu werden. Ich sehe ihn vor mir, an meinen Vater gelehnt, wie ein Kind von dessen Arm umschlungen. Da fühlte er sich geborgen. Mein Vater hat ausser für seine Familie nie annähernd ein so inniges Gefühl für einen Menschen gehabt. „So einer kommt nie wieder", sagte er unter Tränen, als Cornelius gegangen war.

Und aus so warmer Luft zog er in die Einsamkeit, in die Fremde. Er versuchte abermals, sich ein Leben zu gründen. Was er 1855 an seine Mutter geschrieben, blieb jetzt und für immer wahr:

„Es handelt sich bei mir immer um die alte Sache, soll ich von der Kunst oder für die Kunst leben. Solange nicht einmal auf die Dauer das letztere der Fall sein kann, kann ich nicht glücklich sein, kann die eigentliche Aufgabe meines Lebens nicht erfüllt werden."

Was hat er alles unternommen! Wie hat er gearbeitet! Und niemals wurde ihm der volle Genuss seiner Muse gegönnt. Als er die ersehnte Selbständigkeit, die eine vom Onkel gewährte Unterstützung entbehrlich machte, endlich erlangte, war sie nicht derart, dass er unbehindert hätte schaffen können. Tägliches Unterrichten verschlingt unbarmherzig Freiheit und Stimmung des Schaffensdurstigen. Und so seufzt er:

„Stunden geben, immer Stunden,
Wer hat doch die Qual erfunden!
An den Stuhl wie angebunden
Sitzt man, bis der Tag entschwunden.
In den Stunden, in den Stunden
Wird geplagt man und geschunden;
Und die einz'gen, die uns munden,
Sind halt noch die Schäferstunden."

In ganz richtiger Erkenntnis hatte er, als er noch ohne Stellung war, an meine Mutter 1859 geschrieben:

„Wenn ich's recht bedenke, ich passe so gar nicht für irgend eine offizielle Stellung; und wenn ich's als ein Unglück beklagen möchte, dass mir noch keine geworden ist, so ist es zuletzt doch immer mein Genius, der mich fern halten will von dieser Fessel, dort auf dem grossen Terrain, das ich nun mit aller Sicherheit und Festigkeit des erzogenen Mannes betrete."

Einen Monat vorher teilte er meinem Vater als Erstem mit:

„Ich will versuchen, durch theoretischen Unterricht und als Grundlage und Quelle dazu: allgemeinen Musikunterricht, elementare Gesanglehre mir einen Lebensunterhalt zu verschaffen. Daneben aber auf alles bedacht sein, was mir auf literarisch-musikalischem Weg, also Korrespondenzen, Artikel, Opernübersetzungen usw. eine Unterstützung abwerfen kann."

Wir bejammern es heute, dass ihm auf dem „grossen Terrain", der Oper, niemals die volle Freiheit der Bewegung gegönnt war, dass so herrliches, wie „Gunlöd", unvollendet, dass anderes im Keim verschlossen bleiben musste. Und wie gesagt, sein allzufrüher Tod ist durchaus nicht der einzige Grund, warum sich dieses seltene Talent niemals ausleben durfte. Aber wie untröstlich darüber wir auch bleiben müssen, es vermag uns die Freude an den vorhandenen verschiedenartigsten, weit auseinander gestreuten Blüten seines Geistes nicht zu rauben, erhöht sie vielmehr. Wann endlich wird alles aus der Verborgenheit ans Licht gelangen?

Der Dichter, der Musiker, der Briefschreiber par excellence war auch Kunstkritiker im höchsten Sinne, von allerseltenster Art. Denn wenn ein grosser, gerechter Künstler über einen anderen Künstler schreibt, so wandelt sich seine Kritik in ein Glaubensbekenntnis. Ein Juwel solcher Art ist z. B. die Corneliussche Charakteristik über Bonaventura Genelli (erschienen 1. Juni 1869 in „Unsere Zeit"). Wenn wir heute die kostbare Charakteristik lesen, so berührt uns neben der Bewunderung für Form und Inhalt, für die darin niedergelegte universelle Bildung und für die immer rege Begeisterungsfähigkeit des Autors noch ein weiteres: der Schmerz über das „zu spät" unseres Erkennens künstlerischer Existenzen, unsrer Anteilnahme und unserer Dankbarkeit, dem Cornelius dort beredten Ausdruck verleiht, trifft uns heute als Vorwurf für unsere Unterlassungssünden Cornelius selbst gegenüber. Wir können leider jedes Wort nachsprechen, als ob wir für unseren Freund Beichte ablegten:

„Seit dem Tode des grossen Künstlers scheint man sich in Deutschland zu regen und macht Miene, seine Erinnerung ehren zu wollen. Man begehrt Nachrichten über sein Leben, man möchte ein nachträgliches Bewusstsein hervorrufen, dass er da war, und wird ihn gewiss mit Stolz unter die Liste der grossen Geister aufnehmen, deren wir Deutsche uns rühmen dürfen. Da wird denn auch ein Wort das andere geben, Zug für Zug wird man seiner gedrückten und kümmerlichen Künstlerexistenz nachforschen, man wird die Überlebenden fragen, die ihn kannten, man wird die Schriftstücke auch finden vom Taufregister bis zum Totenschein, und es wird nach dem Zusammentragen aller nötigen Bausteine denn auch schliesslich das biographische Denkmal entstehen, welches uns ein Bild seines Wirkens gibt. Aber was wird auch das schönste geistvollste Buch uns lehren, als dass lange ein grosser Meister unter uns weilte, von dem wir nichts wussten, dessen Werke wir nicht kannten, sie heute noch nicht kennen, den keine Auszeichnung ehrte, den kein Lohn des Lebens erfreute, der nur von wenigen erkannt, von den Grossen ignoriert, von der Masse übergangen wurde; einen aktenmässigen Beleg mehr wird uns ein solches Buch bringen, dass Deutschland keine Heimat für das Genie ist, dass der wirkliche und



grosse Künstler unter uns darbt, während wir Anerkennung und Weltlohn den falschen Söhnen Apollos dahingeben."

Wem schneiden diese Worte nicht ins Herz! Sie sind mit Tränen über eigenes Schicksal getränkt. So nötigte die Erfahrung, die banale Wirklichkeit, einen Illusionisten zu sprechen, der in den Jahren des Werdens aus seiner eigentlichen Natur heraus geschrieben hatte (an meine Mutter):

„Wenn mir die Illusion schwände, dann wäre ich auf dem Felde, wo ich keinen Boden mehr hätte. Die Illusion ist die schöne, göttliche Kraft der Idealität: Es muss uns die Gnade werden, mit einem ungetrübten Blick ins Leben zu schauen. Wie voll Herrlichkeit ist dann die Welt."

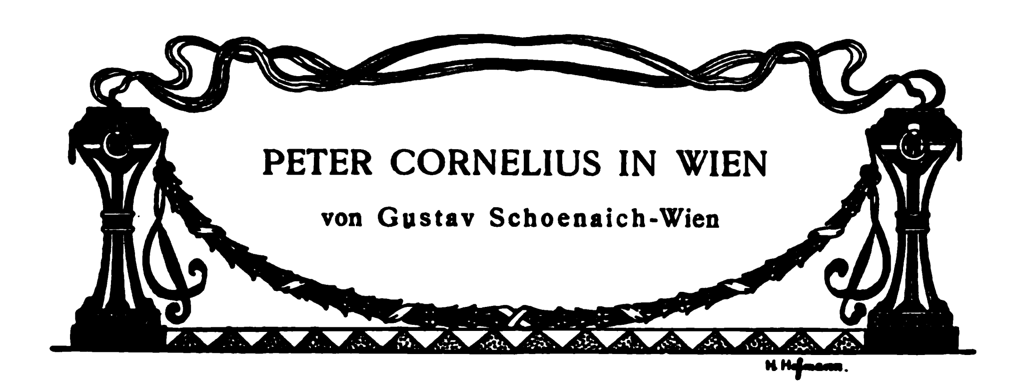
Der Blick blieb nicht ungetrübt. Düsterste Stimmung umfing auch diesen fröhlichen, kindlich gläubigen Geist. Künstlerische Verzweiflung geradezu verrät das einfach „Terzinen" überschriebene Gedicht. Der unheimliche Greis, der ihn in seinen Bann zwingt, ist Cornelius' eigenes, gealtertes Selbst:

„Ach Alter, deine bittern Worte stammen
Aus schwerer Brust, und deiner Seele schlug
Das Schicksal unverlöschbar tiefe Schrammen.
Hier, Parze, brich entzwei den mürben Zwirn,
Doch wie die Asche lass mein Sein zerstieben.
Weckt mich nicht neu auf anderem Gestirn."

Auf diesem Gestirn aber, wo Cornelius gehofft, gerungen und gelitten hat, ihn neu zu wecken, das ist die Mission der Nachlebenden. Die Freunde, die ihm nahe gestanden, sind fast alle hingegangen. Aber der Kreis verstehender Freunde, denen der volle Wert dieses Einzigartigen im ganzen Umfang aufgeht, muss immer grösser werden. Die Feste, die wir heute für Cornelius feiern, mögen die Anregung dafür bieten, den Opernkomponisten auf allen deutschen Theatern, den Dichter und Liedersänger im Haus, für den intimsten Kunstgenuss einzubürgern.

Das Lied, das Hoffmann von Fallersleben am 15. Dezember 1858 auf Cornelius gedichtet, kann dann nie wieder verhallen, denn sein Sinn wird neu verstanden werden:

Du hast von Liebe liebentzückt gesungen, Peter Cornelius!
Und hast dir unsre Liebe neu errungen, Peter Cornelius!
Nur Liebe lohnt den Liebenden mit Liebe: Könnt' es auch anders sein?
Sie hat für dich gedichtet und gesungen, Peter Cornelius!
Drum deiner süssen Dichtung Wort und Klänge, Pfeilen der Liebe gleich,
Sind sie in unsre Herzen eingedrungen, Peter Cornelius!
Wie Margiana in Nurreddin's Seele lebet, so lebst du fort,
Auch du in unseren Erinnerungen, Peter Cornelius!
Und das entzückte Bagdad bringt dir heute, deinem Barbier und dir,
Aus einem Munde seine Huldigungen, Peter Cornelius!



PETER CORNELIUS IN WIEN

von Gustav Schoenaich-Wien

In Wien gab es wieder einmal etwas nachzuholen. Das politische Versumpfungssystem Metternichs hatte in der Bevölkerung auch künstlerische Rückständigkeit erzeugt und gehegt. Die enge Verbindung mit dem Süden und wohl auch die durchschnittliche Beanlagung des vormärzlichen Wieners liess den Einfluss der italienischen Oper die Pflege der deutschen Musik und den Kultus der Tonheroen, auf deren Namen man pochte, gründlich überwuchern. Das Jahr 1848 brachte auch in dieser Richtung einen Umschwung. War auch dem Freiheitstaumel eine scharfe Reaktion gefolgt — die Schleusen, aus denen sich der neue Geist über die Monarchie ergossen hatte, konnten nur unvollkommen wieder gesperrt, das Fortschrittsbedürfnis auf allen Gebieten nicht völlig verleugnet werden. Auch der musikalischen Kunst kam das zugute. 1850 wurde der erst 32 Jahre zählende Josef Hellmesberger zum Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde ernannt. In dieses tiefverzopfte Institut brachte der genial beanlagte Musiker einen frischen Geist, erzog dort als Lehrer des Violinspiels eine Reihe hervorragender Schüler, vereinigte die Zöglinge zu einem von Eifer und Jugendlichkeit sprühenden Übungsorchester und erweckte als ausübender Musiker den musikalischen Sinn einer auserlesenen Zuhörerschaft durch seine regelmässigen Quartette, in denen er als erster das Verständnis für Beethovens Spätwerke erschloss, Schumann und später Brahms die Bahn brach. Angeregt durch die glänzende Persönlichkeit Carl Eckerts wurde in der Mitte der fünfziger Jahre der Versuch erneuert, die von Otto Nicolai begründeten, durch die politische Bewegung unterbrochenen Veranstaltungen des Hofopernorchesters, die Philharmonischen Konzerte, wieder ins Leben zu rufen. Eine Institution, die erst seit 1860 eine regelmässige wurde. Zwei grosse gemischte Chorvereine entstanden. Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, der unter der Leitung Johann Herbecks stand, und die selbständige Singakademie, die unter des tüchtigen Stegmayers Direktion die erste Aufführung von Sebastian Bachs Matthäuspassion in Wien veranstaltete. Später stand einige Jahre lang an deren Spitze Johannes

Brahms. Das waren die Hauptinstitute, die dem musikalischen Wien eine Stütze boten.

Ich schicke diese kurze Skizze der damaligen musikalischen Verhältnisse Wiens voraus, um das künstlerische Milieu anzudeuten, in das sich Peter Cornelius bei seiner am 15. April 1859 erfolgten Ankunft in Wien versetzt sah. Sie erklärt zugleich, dass ein frisch aus Weimar Angekommener, ein kürzlich dort Durchgefallener, dessen originelles und feines Werk zu beschimpfen fast die ganze deutsche Presse sich hatte angelegen sein lassen, in Wien damals nur auf eine scheu bedenkliche Aufnahme rechnen konnte, auch wenn er, wie Cornelius, durch den Eindruck seiner Persönlichkeit überall die Vorurteile gegen seine problematische Herkunft besiegte. Das aber war seine geringste Sorge. Niemals suchte er den Umgang mit „Einflussreichen". Kein Blutstropfen eines Strebers war in ihm. Es war ihm innerlich unmöglich, auch nur einen Besuch in der Absicht zu machen, seine Interessen zu fördern. Man weiss ja, dass, wer nichts verlangt, auch nichts erhält. An den Verleihern hängen die Begehrlichen, deren sie sich kaum zu erwehren wissen. Es sind ihrer immer so viele, dass selten genug jemand auf den Gedanken gerät, einen abseits Stehenden, Nichtsheischenden herbeizurufen. Und Cornelius widerstrebte jedem äusseren und inneren Zwang, er fühlte, dass er sich in einer Atmosphäre ewiger Rücksichtnahme, fortgesetzter Konzessionsmacherei nicht weiter entwickeln würde. Er hofft von Wien, dass ihm dort das so lang Erstrebte werde, „ehrenvolle, unscheinbare Unabhängigkeit nach aussen durch verhältnismässige, entsprechende Arbeit — und glückliches, gesegnetes Schaffen und Wirken in ruhigen vier Pfählen."

Was ihn veranlasste, sich nach dem Sturz des „Barbier" in Weimar nach Wien zu wenden, ist mir nicht erinnerlich. Jedenfalls geschah das in vollem Einvernehmen mit Liszt, wahrscheinlich sogar auf den Rat des Meisters. In den fünf Jahren seines Wiener Aufenthaltes, in denen er sehr angestrengt dem künstlerischen Schaffen oblag, — der ganze „Cid" und viele Lieder wurden hier komponiert, Cornelius erlernte allerlei Sprachen — sah er sich zeitweise manchen Entbehrungen ausgesetzt. Das lag grossenteils an ihm, wie ich sogleich betone am besten Teil seiner Natur, die sich den materiellen Sorgen des Daseins gegenüber gar nicht besonders empfindlich, ja gleichgültig verhielt, ihm niemals Klagen gestattete und eine glückliche Inspiration, einen aus dem Lesen einer Partitur oder eines Buches in seinen vier Wänden gewonnenen Eindruck, einen Sonnenblick, einen Frühlingshauch oder ein Gespräch mit Freunden weit intensiver als Glück empfand, denn Geld- und Nahrungssorgen als Unglück. Die guten Leute, bei denen er wohnte, ein pensionierter Kammerdiener Müller und seine alte Frau, liebten ihren

Mieter, dessen Herzlichkeit es ihnen angetan hatte, und zeigten keinerlei Ungeduld, wenn Peter ihnen den Zins auf längere Zeit schuldig blieb. Wussten sie doch, dass er sie aus den nächsten Eingängen in jeder Art zu entschädigen trachten werde. Sein Biograph Adolf Sandberger berichtet, Cornelius sei gegen das Ende seines Aufenthaltes in Wien in solche Not geraten, dass er sich als Souffleur engagieren lassen wollte. Ich glaube, dass hier ein Scherz ernst genommen wurde, den Cornelius an eine Jugenderinnerung knüpfte, die er gern hervorholte. Anfang der vierziger Jahre waren sein Vater und er als Mitglieder einer deutschen Operngesellschaft in London gewesen, wo Peter in kleinen Rollen, unter anderen einmal als Nachtwächter, auftrat und sich häufig als Souffleur betätigte. Zu einem solchen Schritt konnte sich Cornelius um so weniger ernstlich gedrängt erachten, als er lange zögerte, der zu jener Zeit (7. Oktober 1864) an ihn ergangenen Aufforderung Wagners, „sofort nach München zu übersiedeln, um dort seiner Kunst zu leben, der besonderen Aufträge des Königs gewärtig und ihm selbst als Freund behilflich zu sein, wofür ihm vom ersten Tage seiner Ankunft ein jährliches Gehalt von tausend Gulden angewiesen sei", zu folgen. Es war mit diesem grossmütigen Angebot keine eigentliche Verpflichtung verbunden, und dennoch entschloss er sich erst Ende Dezember — auf dringendes Zureden seiner Wiener Freunde — Wien mit München zu vertauschen. Er verliess Wien sehr ungern. Den schon festgesetzten Termin der Abreise verschob er noch am letzten Tage, wovon er Standthartner durch folgendes putzige, in karikiertem Schuljungenlatein verfasste Schreiben verständigte:

Carissime doctissimeque amice!

Sed verum hodie non proficisco Monachum super viam ferream. Postpono tempus itineris in Die Jovis. Ergo ad prandium non expectas me, sed ad vesperam venio sicut semper morem habeo.

Hoc modo duobus diebus prolongo vitam meam in Vindobona et cum amicis dilectissimis; Carpentarius et rex possunt expectare paucus pauculus, iterdumque frigor diminuaverit valde.

Plurimam salutatio dico tibi et uxori doctissimae, in simile filiabus et filiis civilis et militaris.

Ad vesperam videbis
Amicum tuum Cornelium
Consultatorem legationis regis Bavariae.
Vindobona, super alutariis, in platea
cavaedii piperis.

Und noch von München aus beklagte er in einem Briefe vom 25. Januar 1865 seinen Domizilwechsel und schrieb:

„Ich habe dreifaches Heimweh nach Wien. — Doch, die Zeiten sind vorbei! Unser patriarchalisches Zusammenleben, das Du und die Deinigen ebenso entbehren wie ich, nie kehrt es wieder! Und es kann mir wohl niemand sagen, ich sehe das jetzt erst aus der Ferne so paradiesisch an, wie's immer geht beim Menschen —

nein, Du weisst und Ihr wisst alle, wie ich darum gekämpft habe und wie oft ich sagte: Ich habe so gar keine Veranlassung, meine Stube und alles aufzugeben."

In der ersten Zeit seines Aufenthaltes verkehrte Cornelius mit Friedrich Hebbel, für dessen Persönlichkeit und Dichtungen er schon in Weimar eine lebhafte Bewunderung empfand. Die stachlichte Natur Hebbels scheint aber Cornelius auf die Dauer etwas unheimlich geworden zu sein und er zog es vor, seiner ungeminderten Verehrung für dessen Genie unter Ausschluss des persönlichen Verkehrs nachzuhängen. Wir finden darüber in Hebbels Briefen eine seine Reizbarkeit bezeugende Äusserung. Zu den intimen Freunden Cornelius' zählte Karl Tausig, mit dem er — wenn dieser sich in Wien aufhielt — in herzlichstem Einvernehmen lebte. Auch Tausig gewann in Wien nur schwer Boden. Ebenso freundschaftliche Beziehungen verbanden ihn mit Landesgerichtsrat, späterem Generalprokurator, Dr. Eduard Liszt, dem Neffen Franz Liszts, der allen, die in die Sphäre seines grossen Onkels getreten, stets ein hilfreicher und verlässlicher Freund gewesen. Durch seine Vermittelung sollte Cornelius veranlasst werden, sich zu dauerndem Aufenthalt in Rom an der Seite Liszts zu verpflichten. Aber auch diesem vielgeliebten Meister vermochte er nicht seine Unabhängigkeit zu opfern. Auch mit Karl Goldmark pflegte er freundschaftlichen Verkehr und schätzte ebenso die Reinheit seiner künstlerischen Gesinnung wie die Stärke seiner Begabung. Von Goldmarks erstem Quartett, das Hellmesberger zur Aufführung brachte, schrieb er sich das Adagio, das ihm besonders gefiel, ab.

Standthartner war mit Cornelius anlässlich seiner ersten Begegnung mit Richard Wagner im Mai 1861 in Wien bekannt geworden. In diesen Tagen knüpfte auch Wagner seine neue Verbindung mit Wien an, die ihm so wenig Glück bringen sollte. Der flammende Enthusiasmus, in den die Aufführung des „Lohengrin" am 15. Mai und die bald darauffolgende Aufführung des „Holländer" das Wiener Publikum versetzte, bestimmte den Direktor Salvi, mit Wagner einen Vertrag über die in der nächsten Spielzeit zu bewerkstelligende Aufführung des „Tristan" abzuschliessen — eine Oper, bei der, wie damals ein Witzbold bemerkte, der Herr Direktor nicht einmal umblättern könne. Diese Abmachung, die für Wagner zu einer Quelle unsäglicher Verdriesslichkeiten, für die Leitung der Wiener Hofoper zu einem Pranger ihrer Unfähigkeit werden sollte, führte Wagner und Cornelius um so enger zusammen, als letzterer zu ernster Mitwirkung bei Einstudierung der Solopartieen herangezogen werden sollte. Seine Schülerin, die junge Sängerin Destinn, spätere Frau des Komponisten Löwe, in Prag und nun in Petersburg als Gesangsmeisterin tätig, hatte die ihr zugedachte Rolle der Brangäne bereits völlig inne, und auch mit den übrigen Vertretern der Hauptpartieen, wie mit Beck, dem der König

Marke zugeteilt war, correpetierte Cornelius häufig, bis die geplante Aufführung auf der Sandbank der Opernmisère festgefahren war. Eine aufregende Zeit brachten die drei Konzerte, die Wagner im Dezember 1862 und Januar 1863 im Theater an der Wien veranstaltete. Der natürliche Drang, von der Eigenartigkeit der grossen Schöpfungen, die in den zwölf Jahren seiner Verbannung entstanden waren, im Publikum eine Vorstellung zu erwecken, hatte das Projekt dieser Vorführungen in Biebrich in Wagner entstehen lassen. Anfang Oktober 1862 traf er wieder in Wien ein. Ich hatte den technischen Teil des Arrangements der Konzerte übernommen, die Miete des Theaters, Plakatierung usw. besorgt. Die Stimmen waren spät genug aus der Leipziger Kopiatur angekommen. Sie mussten noch durchgesehen und von etwaigen Fehlern gereinigt werden. Da sassen wir nun am Tage und in der Nacht vor der ersten Probe in Cornelius' Stube unter den Weissgerbern, Pfefferhofgasse 30 (super alutariis, in platea cavaedii piperis!) und korrigierten das enorm umfangreiche Material. Heinrich Porges, Karl Tausig, ein Lisztschüler Altschul, bald darauf als Militärkapellmeister in Venedig verstorben, und ich unterzogen uns dieser Arbeit und verscheuchten Schlaf und Ermüdung durch schwarzen Kaffee. Unsere Nerven waren in einem mehr als defekten Zustand, als wir um 7 Uhr früh volle Ordnung gemacht und die Stimmen in das für die angesagte Probe bestimmte Lokal brachten. Die sollte um 9 Uhr früh stattfinden und zwar im sogenannten Teezimmer des kaiserlichen Redoutensaales, einem verhältnismässig kleinen Raum von der halben Höhe des Hauptsaales. Man denke sich, dass unter solchen Umständen, unter den ungünstigsten akustischen Verhältnissen, aus einem unvorbereiteten, wenn auch noch so geschickten Orchester wie dem des Hofoperntheaters, zum erstenmal, auch für den Komponisten, die Klänge des Walkürenrittes, des Feuerzaubers und des Meistersingervorspiels lebendig wurden — und man wird den verwirrenden mit Rücksicht auf unseren übernächtigen Zustand notwendig deprimierenden Eindruck dieser Probe ermessen können. Cornelius' sensitive Natur überantwortete ihn einer völligen Verzweiflung. Als wir wieder das Freie gewannen, setzte er sich zu Füssen des Kaiser Josef-Denkmals auf einen Eckstein und weinte wie ein Kind, in der Furcht vor einem Misserfolg Wagners. Der aber behielt ganz ruhiges Blut. Er war seiner Sache sicher. Die Probe, die am Tage darauf im Theater an der Wien stattfand, belehrte uns alle, wie guten Grund er dazu hatte. Da lichtete sich alles, und der grosse Eindruck, den die neuen Stücke im ersten Konzert machten (der Walkürenritt musste unter dem Jubel des Publikums wiederholt werden), wurde von uns allen vorausgesehen.

In unserer Familie fühlte sich Cornelius zu Hause. Er kam fast täglich am Abend und da wurde fleissig und intim musiziert. Standthartner

besass eine wohlklingende Baritonstimme und war ein geschickter Violinspieler. So anregend sich oft die Gesellschaften anliessen, die musikalische Persönlichkeiten von Ruf und Gewicht vereinigten, — die intimen Abende mit Cornelius allein gestalteten sich zu einer Reihe fortwirkender Erlebnisse. Bülow hatte mir bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Wien die Korrekturbogen des zweiten und dritten Aktes von „Tristan" geschenkt. So waren wir monatelang vor Erscheinen des Klavierauszuges in der Lage, dem entscheidendsten Dokument von Wagners Künstlernatur nachzuspüren. Die Stelle des König Marke hatte es Cornelius angetan. Mit seiner erträglichen, nicht hässlich tönenden Komponistenstimme und seinem eindringenden Verständnis wusste er die Zartheit des D-dur Satzes („Dies wundervolle Weib") und das gewaltige Pathos der Schlusssteigerung zu ergreifender Wirkung zu bringen. In Wahrheit als ein Fest wurde es betrachtet, wenn Cornelius ein von ihm neukomponiertes Lied mitbrachte und mit Standthartner dessen Vortrag einübte. Eine Reihe der tiefsinnigsten Hervorbringungen seiner Lyrik sind in Wien entstanden. „Botschaft", „Auf ein schlummerndes Kind" und „Auf eine Unbekannte" beide von Hebbel, „Ode" von Platen, „Zum Ossa sprach der Pelion" der Droste-Hülshoff und der auch von Wagner sehr bewunderte „Auftrag" von Hölty. Die hier genannten sind als op. 5 zu einem Heft vereinigt und tragen die Widmung an Standthartner, die merkwürdigerweise auf dem Neudruck dieser Lieder verschwunden ist. Aber noch viele andere brachte Cornelius, deren Manuskripte mit S. S. und dem Tage der Fertigstellung („Standthartnersche Sammlung") bezeichnet, sich heute in meinem Besitz befinden. Sie sind seither alle veröffentlicht worden. Bachs Violinsonaten wurden sehr häufig gespielt, ebensoviel Beethoven. Unter den Manuskripten Cornelius' befindet sich die vollständige Bearbeitung des Quartettes op. 127 (Klavier und Violine), die gleichfalls für die S. S. angefertigt wurde. Dass der „Cid" in Wien begonnen und vollendet wurde, habe ich bereits erwähnt. Cornelius hinterliess mir die vollständige Partitur der drei Akte, aus der die Reinschrift, freilich mit zahlreichen Änderungen der Instrumentation, hergestellt wurde. Sie ist nicht nur ein Dokument seines Schaffens, sondern auch seines Wesens. Überall finden sich darin Tag und Stunde vermerkt, wann er an den einzelnen Teilen gearbeitet und häufig fügt er die Erinnerung an Vorgänge oder Gedächtnistage im Freundeskreise hinzu.

So sind in Wahrheit die fünf Jahre seines Wiener Aufenthaltes für Cornelius eine fruchtbare, innerlich und äusserlich ereignisreiche Zeit gewesen, und die Worte des Geschiedenen an Standthartner, dass wir — seine Freunde — das Zusammenleben mit ihm ebenso entbehrten, wie er, mussten bei uns ein schmerzliches Echo finden.



PETER CORNELIUS' LIEDER

EIN MAHNWORT

von Dr. Richard Batka-Prag

Er war nie Mode und lief zeitlebens seiner Zeit voraus. Und nun, da sie ihn nach seinem Tode eingeholt hat, lüftet sie kühl den Hut und geht respektvoll — an ihm vorüber. Sie nennt ihn liebenswürdig, aber sie liebt ihn nicht. Sie nennt ihn sinnig, aber sie besinnt sich selten auf ihn, auf den armen, von keinem angefeindeten und von jedem zurückgesetzten Peter Cornelius. Er hat zwar eine Gemeinde von Kennern zu entzücken, aber kein Publikum zu begeistern vermocht. In seinem ganzen Wesen lag keine sektenbildende oder zündende Kraft. Wie auf konservativer Seite Robert Franz von Brahms, so ist auf moderner Seite Cornelius von Hugo Wolf tief in den Schatten gestellt worden, ein neuer Beleg für die Schleuderwirtschaft, die wir mit geistigen Gütern betreiben. Skrupellos wirft man lebensfähige Kunstwerke zum alten Eisen, sobald etwas Neues Anklang findet. Statt dass das Neue unsern Schatz an Kunstgut vermehrt, bleibt sich der Vorrat eigentlich immer gleich. Es wird einfach etwas Älteres beseitigt. Und Cornelius ist sogar nicht erst beseitigt worden, sondern überhaupt gar nicht drangekommen. Das Interesse unserer Zeit gehört Hugo Wolf. Mit Recht. Aber war es nötig, darob einen Cornelius so ganz im Winkel liegen zu lassen? Hätte der so erfreuliche Wolfkultus nicht auch dem Verständnis gerade für Meister Cornelius die Bahn brechen müssen?

Vergleicht man die beiden Meister miteinander, so springen ebenso starke Ähnlichkeiten als Unterschiede ins Auge. Hier der heftige, intuitive Wolf, dort der stille, beschauliche Cornelius. Aber so entgegengesetzt die Individualitäten sind, so verwandt sind sich beide in ihren künstlerischen Instinkten. Beide waren Lyriker von Dichters Gnaden, beide schufen aus innigem Einfühlen in das Dichterwort, beide waren grosse Künstler in der musikalischen Behandlung des Verses. Und wenn uns Wolf nicht nur als die universalere Natur, sondern auch als der saftigere Musikus erscheint, etwa wie Mörike im Verhältnis zu Rückert, so vergessen wir nicht, dass er in seinem „Italienischen Liederbuch" sich vielfach mit der feingeschliffenen, reflektierenden, intimen Kleinkunst eines Cornelius berührt.

Was singt man denn eigentlich heute noch von Cornelius in der Öffentlichkeit? Die „Brautlieder", „Ein Ton" und „Komm, wir wandeln

zusammen im Mondschein". Je nun, das liesse sich begreifen, da Cornelius' Lieder fast nie eigentliche „Vortragsstücke" für ein Auditorium, sondern durchaus intime Musik sind, die man sich selbst oder höchstens in einem traulichen Kreise singt, ebenso wie es Gedichte gibt, die nicht „rezitiert", sondern nur für sich gelesen werden wollen. Aber in die Hausmusik gehört er — ebenso wie Robert Franz — und es ist ein Unglück, dass unser häusliches Musizieren, statt seine eigenen, naturgemässen Wege zu gehen, die Virtuosenkonzerte nachäfft und von dort sein Repertoire holt. Welche kostbare Miniaturen doch schon in op. 1 „Untreu", „Veilchen", „Wiegenlied", oder in op. 3 „Angedenken" und „An den Traum"! Das sind Unika in der Literatur des Liedes. Oder welche Feinkunst in op. 5, dem bedeutendsten Liederhefte des Meisters! Haben wir denn irgendwo ein Seitenstück zu dem entzückenden „Auftrag" mit dem wunderzarten Humor, der sich zuletzt in leisen, melancholischen Duft zu lösen scheint? Die Feinheit der Konturen, die Kunst, mit den unscheinbarsten Mitteln zu wirken, ist schier unvergleichlich. Man sehe sich nur die sprechenden Abwandlungen an, welche in dem Leitmotiv des Liedes die auf die beiden Triolen folgende Coda erfährt. Erst im Präludium die kühne, Gehör fordernde Arpeggie. Dann in den beiden Zwischenspielen die schmerzliche Harmonie; zuerst das herbe persönliche Weh des Sängers, dann das beinahe komisch wirkende Beileid der Reisegesellschaft (man glaubt ihre von konventioneller Rührung überzogenen Gesichter zu sehen) und schliesslich die schmachtende Versöhnlichkeit des Ausklangs! Oder wie diskret Cornelius das Erklingen der Saiten oder das Herbeitrippeln der Kinder wiedergegeben hat. Es ist ein Lied, von dem man tagelang nicht loskommt, sobald man sich drein versenkt, und das beim erstmaligen Hören im Konzertsaal ausdruckslos vorübergehen kann. Die Imitation der Laute darin hat sich Wagner in den „Meistersingern" zunutze gemacht, und in dem Liede „Zum Ossa sprach der Pelion" wird man an eine markante Stelle des Wanderers in Wagners „Siegfried" erinnert, den Cornelius, als er das Droste-Hülshoffsche Gedicht komponierte, schwerlich gekannt hat. Die von wuchtigen Sekundenschritten der Bässe begleitete Rede des alten Bergriesen bildet zu der wiederkehrenden, stöhnenden Klagefigur einen charakteristischen Gegensatz. Den bedeutendsten Kern des Heftes aber bilden die beiden Gesänge auf Hebbelsche Texte. In der Bewältigung solcher tiefsinnigen Dichtungen zeigt sich Cornelius als ein ebenbürtiger Vorgänger des Komponisten der Michel-Angelolieder. Gedichte wie „An eine Unbekannte" scheinen auf den ersten Blick die musikalische Mitwirkung auszuschliessen. Singt man sich nun Cornelius' Komposition, so staunt man, wie das Mittel der Töne das Gefühlsverständnis befördert, und den Affekt der Betrachtung, der sie erst zur Kunst macht, zu ver-

sinnlichen vermag. Dasselbe gilt vom zweiten: „Auf ein schlummerndes Kind", in dessen leidenschaftlichen Aufschwüngen und Vorhaltswirkungen man allerdings schon den Einfluss des „Tristan" positiv zu verspüren glaubt. Wie der Komponist seinem Dichter den Vortritt gönnt und, ohne sich unnütz zu machen, ihn auszudeuten, den Eindruck zu vertiefen weiss, das muss einen, je näher man sich mit diesen künstlerischen Gebilden befasst, immer mehr mit Bewunderung erfüllen.

Eine Zeitlang haben Cornelius' „Weihnachtslieder" (op. 8) eine jetzt wieder stark eingeschränkte Verbreitung genossen. Sie sind für die Familie seiner Schwester Elisabeth bestimmt und also wie viele seiner Kompositionen Gelegenheitsmusik im besten Sinne. Hatte ihn doch die „Gelegenheit" überhaupt zum Liederkomponisten gemacht, als er sich einer jungen Dame in Erinnerung bringen wollte und ihr sechs kleine Lieder — sein späteres op. 1 als „Musikbriefe" überschickte. Der Verkehr mit dem Künstlerpaar Milde bewog ihn zu seinen köstlichen Duetten für Sopran und Bariton (op. 6). Das op. 16 „An Bertha" sind Liebeserklärungen in Tönen an seine Braut; das erste seiner rheinischen Liebeslieder ist bestimmt, zum Klange der Gläser gesungen zu werden. Also in all diesen Fällen kein Schaffen für den Konzertsaal, sondern aus dem Leben fürs Leben.

Vor ein paar Jahren gab Max Hasse aus Cornelius' Nachlass drei Hefte Lieder und Duette (Breitkopf & Härtel) heraus, die manche willkommene Ergänzung zum Schaffen des Meisters bieten, ohne sein bisher bekanntes Charakterbild in wesentlichen Zügen abzuändern. Da haben wir in „Hirschlein ging im Wald spazieren" eine der reizenden Corneliusschen Miniaturen; in „Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag" (in zwei Fassungen) wieder eine seiner grossartigen Hebbeliaden;[1]) in „Du kleine Biene verfolg mich nicht" abermals ein Beispiel von Cornelius' zarter „Insektenpoesie". Dass diese wertvollen Blumen seiner Lyrik in der musikalischen Fachpresse die verdiente Beachtung gefunden hätten, ist mir nicht erinnerlich.

Videant consules. Die öffentlichen Führer und Berater der deutschen Musikentwickelung mögen ihr Augenmerk auf die Vernachlässigung von Meistern wie Franz, Cornelius, Alexander Ritter e tutti quanti richten. Mit der von geschäftlichen Rücksichten beherrschten Konzertindustrie wird da nicht viel anzufangen sein. Aber der Ruf nach „intimen Musikabenden", der jetzt von allen Seiten erschallt, muss, zur Tat geworden, auch den Genannten wieder zur Geltung verhelfen. Sonst verarmen wir an lebendigem geistigen Besitztum. Ein neuer Kurs in der öffentlichen Kunstpolitik, ein Klarwerden über deren Aufgaben und Ziele, eine planvolle Erziehung zur Kunst müsste solchen Meistern den Boden bereiten und sie wieder als wirkende Kräfte in das Getriebe des Musiklebens einführen.

[1]) Die zweite Fassung des Liedes bildet die Musikbeilage dieses Heftes.



PETER CORNELIUS UND DER „KLADDERADATSCH“

EINE WAHRE BEGEBENHEIT, WIEDER AUFGEFRISCHT

von Dr. Edgar Istel-München

„Ich habe keine Titel,
Bin nicht Kommerzienrat,
Ich hab' auch keine Mittel,
Der Fall ist desparat!
Bin so ein Stückchen Dichter,
Ein Stückchen Musikant,
Solch hungriges Gelichter
Erfüllt das ganze Land.
Käm' nur die Zeit recht schnelle,
Wo man den Menschen schätzt;
Dann blieb manch hohe Stelle
Im Land wohl unbesetzt.
Und würden alle Hunde
Und Wölfe dann verbannt,
Blieb wohl für mich zur Stunde
Ein Platz als Mensch vakant.“



So sang einst Peter Cornelius humoristisch-verzweifelt. Dass ihm jedoch auch einmal selbst der Platz als Mensch im Ernst streitig gemacht werden sollte, das ahnte er wohl doch nicht. Aber es kam so.

Wie man weiss, bucht das bekannte Witzblatt „Kladderadatsch“ in seinem Briefkasten alle Entgleisungen deutscher Blätter gewissenhaft — bisweilen aber fällt es auch in die Grube, die es andern gräbt, selbst hinein. Eines schönen Tages nämlich fand einer seiner Leser in einer Berliner Zeitung ein Telegramm über die Aufführung des „Cid“ von Peter Cornelius in Prag, und er war gerade bewandert genug in der französischen Literaturgeschichte, um zu wissen, dass es auch einen „Cid“ von Pierre Corneille gibt. Peter Cornelius — Pierre Corneille, das kam dem guten Mann etwas merkwürdig vor, und so sandte er denn den Zeitungsausschnitt an den „Kladderadatsch“, der auch sofort darauf hereinfiel.

„Sie meinen,“ schrieb er, „Cornelius soll eine Verdeutschung von Corneille sein. Kann wohl sein, aber ganz deutsch ist Cornelius, der früher den Zunamen Nepos hatte, auch nicht.“

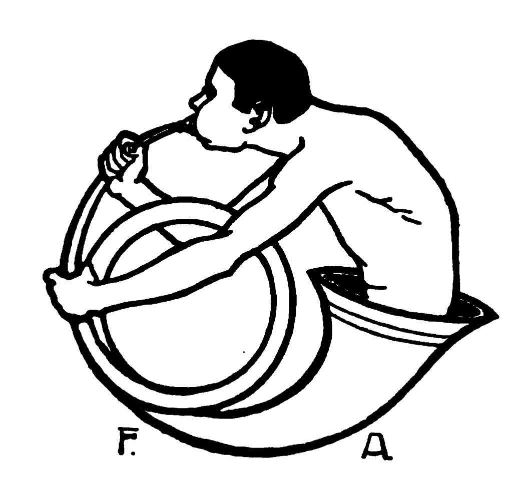
Das war denn den „Münchener Neuesten Nachrichten“ etwas zu bunt, und sie nagelten die Notiz fest mit der Randbemerkung:

„Der Briefkastenonkel des ‚Kladderadatsch‘ scheint sich in musicis einer verblüffenden Unkenntnis zu erfreuen; er hat offenbar nie gehört, dass es einen nicht ganz unbekannten Tondichter namens Peter Cornelius gegeben hat, der einst eine Oper ‚Cid‘ komponierte. Onkelchen — si tacuisses!“

Aber da kam man gut an. Ein „alter Leser“ sandte dem Münchener Blatt aus Darmstadt, der Hauptstadt des Grossherzogtums, in dem Cornelius geboren und gestorben ist, sowie begraben liegt, eine Postkarte, die also lautete:

„Hochgeehrte Herren! Wollte Sie nur freundschaftlichst aufmerksam machen, dass Sie in No. 457 Ihres geschätzten Blattes im ‚Bunten Feuilleton‘ einen argen Bock geschossen haben, indem Sie sich über den ‚Kladderadatsch‘ lustig machen, weil er behauptet, der ‚Cid‘ sei nicht von Peter Cornelius komponiert, sondern sei die bekannte und beste Tragödie des Trauerspieldichters P. Corneille! P. Cornelius war der berühmte Historienmaler und Gründer der Düsseldorfer Schule. Einen Komponisten Peter Cornelius kennt niemand, steht nicht einmal im Konversationslexikon! Übrigens, Onkelchen, ganz ergebenst — ein alter Leser.“

Ja freilich, wenn einer „nicht einmal im Konversationslexikon steht“ — dann hat er natürlich nie existiert, mag er auch den „Barbier von Bagdad“ und allerlei sonstige nicht gerade schlechte Musik geschrieben haben!





BÜCHER

229. **Max Hasse: Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Mottl und Hermann Levi. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.**

Ein Werk liebevoller Pietät ist es, das Max Hasse, der Herausgeber des musikalischen Nachlasses des Dichterkomponisten, hier vollzieht, ein Werk, das er selbst in schönem Bilde mit dem des gewissenhaften Restaurators vergleicht, der ein von stilunkundiger Hand sorglos übermaltes Meistergemälde im vollen Glanze, so wie sein Schöpfer es gewollt und geschaut, wiederherstellt. Ist das nicht falsche Buchstabenpietät, die auf des Meisters Worte schwört und das authentische, sei es auch schlechter und leblos, der lebensvollen Bearbeitung vorzieht? so höre ich angesichts des Titels dieses Buches fragen, so hatte ich selbst — ich bekenne es offen — mich gefragt, da ich noch nicht hineingeblickt. Denn — so seltsam es ist — selbst der mit Cornelius' Werken und Leben näher Vertraute (auch Hasse, wie er selbst gesteht, bis vor kurzem) hatte, da er nie eine echte Partitur zu Gesicht bekam, dem traditionellen Märchen vom „unpraktischen" Peter, dem erst Liszt die gröbsten Instrumentationsfehler herauskorrigiert habe und dessen Partituren dann noch posthum gar vieler Retuschen seitens erfahrener Praktiker wie Mottl und Levi bedurften, arglos Glauben geschenkt. Aber diese Tradition ist unwahr, was zwar dem Nachruhm des Komponisten Abbruch tun könnte, aber doch an und für sich künstlerisch nicht gar so schlimm wäre; allein viel, viel Schlimmeres ist vorgekommen. Mottl hat (1881 als 25jähriger) unter Billigung Levis, der die Mottlsche Partitur übernahm, das Werk, dessen offizielle Ausgabe keinerlei Hinweis darauf enthält, nicht wie man stets glaubte, an einigen wenigen Stellen diskret retuschiert, sondern es g a n z u n d g a r von Anfang bis zum Ende nicht nur neu instrumentiert, sondern mit einer ganzen Reihe willkürlicher Zutaten (Imitationen, Gegenstimmen), ja sogar mit selbstkomponierten Einschiebseln an Stelle grösserer Striche versehen. Mit welchem Stilgefühl oder besser: mit wie wenig Stilgefühl er dabei verfuhr, zeigt bis ins Einzelne die Hassesche Studie, die auch zum ersten Male eine Anzahl autographer Seiten der Partitur reproduziert. Da die genaue Vergleichung der beiden Partituren zu umfangreich geworden wäre, wählte Hasse aus dem bereitliegenden Materiale drei Stücke aus, eines aus dem Reiche cornelianischer Lyrik (der grosse Liebeszwiegesang), eines aus dem seines Orchesterwitzes (die sieben Brüder des Barbiers) und endlich ein pathetisch-humoristisches (das Salem-Aleicum). Zugleich tut er durch genaue Vergleichung der Partitur mit den alten Stimmen dar, wieviele und welche Korrekturen Cornelius während der Proben (wohl zum grössten Teil auf Liszts Rat) anbrachte und was Liszt selbst in der Partitur änderte — verschwindend wenig ist es und betrifft nie prinzipielle Irrümer in der Klangfarbe. Ja, wir erstaunen, wenn wir nun sehen, wie zart, innig und zugleich wohlklingend Cornelius instrumentierte — und was der Bearbeiter dafür setzte. Da erscheint dann vieles, an das wir uns im Laufe der Zeit in den Aufführungen gewöhnt haben, jetzt, wo wir das Original kennen, plump und aufdringlich. Kein Wunder, ist's doch Wagners grosses Orchester, das der Bearbeiter

hier anachronistisch verwendet — als ob es dieses erborgten Flitters bedürfte, um ein so keusches Kunstwerk zu bekleiden. Und wenn es nur dabei geblieben wäre: viel Schlimmeres, wie man im einzelnen nachlesen möge, ist geschehen; „kurz, der Bearbeiter lässt fast keine Note auf der andern; fast scheint es, als hätte er ganze Seiten nur nach dem Klavierauszug neu instrumentiert und sich die Originalpartitur gar nicht angesehen". Aber Hasse ist vornehm genug, dem 50jährigen Manne nicht anzurechnen, was der 25jährige getan, ja, er bezweifelt mit gutem Rechte, dass Felix Mottl jetzt in reiferem Alter nach genauer Kenntnis der Sachlage die Neubearbeitung gutheissen würde, und immerhin lässt er Mottl das Verdienst, überhaupt sich des „Barbier" zuerst angenommen zu haben. Und so fordert er denn zum Schluss den berühmten Dirigenten auf, in seinem neuen Münchener Wirkungskreise durch die Tat das jugendliche Vergehen zu sühnen: den echten „Barbier" möge er nach seiner Rückkehr in München erklingen lassen. Wir aber werden schon vorher den „Barbier" und mit ihm den „Cid", der von Levi ähnlich überarbeitet wurde, zum ersten Male wieder so,[1]) wie der Meister selbst seine Werke schuf, erleben, und das wird in Weimar geschehen!

Dr. Edgar Istel.

230. **Rudolf Louis: Hector Berlioz.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904.

Aus selbstgeschaffener Auffassung heraus, mit massvoller Ausnutzung früherer Forschungsergebnisse behandelt Louis auf knappem Raum sein Thema, nicht mit dem Anspruch, es zu erschöpfen, aber lehrreich in seinen Andeutungen und aufrichtig im Hinweis auf die schwierigen und zweifelhaften Stellen der Beurteilung des Lebens und Schaffens Berlioz', dieses einsamen „erratischen Blockes" in den Gefilden der französischen Tonkunst, der einsam bis heute geblieben ist. Mit lebendiger Sachlichkeit und sympathischer Wärme folgt der Verfasser Berlioz' dornigem Entwicklungsgang, dem Sonne immer nur für Augenblicke gegönnt war. Gut gelingt es, Berlioz als Typus des Romantikers herauszuarbeiten, von diesem Gesichtspunkt aus dem Widerspruchsvollen seines Wesens nahezukommen und das Verhältnis zur allgemein-künstlerischen Kultur der Zeit klarzulegen. Daran, dass alles Licht der Betrachtung absichtlich einseitig nur dem Helden zugewendet wird, mag es liegen, dass das Urteil über Beethoven gelegentlich nicht ganz gerecht bleibt oder schief wird. (Man vgl. was S. 92 über Beethovens Verhältnis zur Natur gesagt wird.) Weniger ist einzuwenden gegen eine, immerhin nie aufdringliche Milde im Urteil den Mängeln und Schwächen des Meisters gegenüber, denn gerade weil die zutage liegenden Fehler einem jeden nur allzu deutlich werden, empfiehlt es sich in ausgleichender Gerechtigkeit gegen verbreitete Vorurteile für den Biographen, die versteckteren Vorzüge seines genialen Helden stärker zu betonen. — Zweier fördernder Bemerkungen sei zum Schluss gedacht: Die Hervorhebung der auffälligen Übereinstimmung des Berliozschen Wesens mit dem eigenartigen Charakter seiner Heimatlandschaft, der früheren Dauphiné; die einleuchtende Darlegung, dass nicht der Mangel an Naivität, sondern ein Mangel an Reflexion Berlioz' künstlerischem Schaffen verhängnisvoll geworden ist: bei allem Raffinement der Ausführung — was zur Beurteilung des seelischen Verhaltens aber gar nicht in Anschlag zu bringen ist — zeugt die Konzeption der meisten Werke von Naivität bis zur Kritiklosigkeit.

Raimund Pissin.

---

[1]) Die beiden Aufführungen werden ein absolut treues Bild der von 1858 und 1865 abgeben. Die alten Stimmen liegen auf den Pulten und nach der Originalpartitur wird dirigiert. Anm. d. Red.

MUSIKALIEN

231. Schule des Triospiels. Johann Sebastian Bachs zweistimmige Inventionen für die Orgel bearbeitet von Max Reger und Karl Straube. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die beiden Verfasser haben in diesen Trios ein Werk von grossem instruktiven Wert geschaffen. Dieser Wert liegt zum Teil in einer überaus geschickten Verwendung des musikalischen Materials: der zweistimmigen Inventionen von Bach. Reger hat die Oberstimme dieser Inventionen als Oberstimme im Trio beibehalten, die Unterstimme ins Pedal gelegt und — entsetzlicher Gedanke — eine neue Stimme für die linke Hand frei hinzukomponiert! Das kann sich freilich nicht jeder gestatten und wir müssten diese Trios in die Ecke werfen, wenn sie in dieser Form der Bachschen Originalkomposition Gewalt antun würden, oder wenn diese zweite Stimme als hilflose Bachnachahmerei empfunden werden müsste. Das ist jedoch in keinem Takte der Fall und deswegen ist auch diese unscheinbare und doch so schwere Aufgabe eine Kraftprobe auf Regers immenses Können. Dass diese Trios grösstenteils recht schwer sind, andererseits aber die äusserst interessante musikalische Gewandung die Lust am Studieren wachhält, gibt diesen Tonstücken ihre hohe instruktive Bedeutung. Finger- und Fussbezeichnungen sind von Straube mit sachkundiger Hand hinzugefügt.

Walter Fischer.

232. Ludwig Schytte: „Piazza del Popolo". Kleine italienische Suite für Klavier op. 110. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

In diesen vier Stücken, die bereits an Spielfertigkeit und Ausdrucksvermögen höhere Anforderungen stellen, gelangt der warm pulsierende italienische Volksgeist in ungezwungener und lebendiger Weise zur Darstellung. Es ist selbstverständlich, dass tiefere Stimmungen hierbei nicht berührt werden. Aber der feine Klaviersatz und der kecke rhythmische und melodische Fluss lassen besonders die Serenade und Romanze als angenehme Unterhaltungsmusik allen vorgerückteren Pianisten bestens empfohlen sein.

233. L. Birkedal-Barfod: Skizzen für Klavier op. 28. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Sechs Stücke von durchaus klarster Fassung und freundlich-harmlosem Inhalt, die ihre nordische Herkunft in nichts verraten und, im Zusammenhang gespielt, einen durchaus indifferenten Eindruck hinterlassen. Zur Förderung des Vortrags gibt das Heft Schülern der Mittelstufe ein angenehmes und geistig zwar nicht sonderlich bedeutsames, aber gesundes Material an die Hand.

234. Emil Sjögren: Sonate in e-moll für Piano. op. 35. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.

Wie alle seine früheren Kammermusikwerke, so betont auch diese Sonate Sjögrens vor allem den nordisch-nationalen Charakter. Sie ergeht sich in ihren vier knappen Sätzen zumeist in herben, kraftvoll verschlossenen Stimmungen, zwischen denen das poetisch-gesangvolle Andante mit seiner versteckten Exkursion in nationale Tanzweisen eine angenehme Abwechslung bringt. So reich die Sonate indessen auch an melodischen und vor allem harmonischen Feinheiten ist, so scheint es doch, als ob die Eigenart der skandinavischen Musik, wie sie sich in ihrer ganzen Offenheit bei Grieg, Sinding, Halvorsen und auch Sjögren äussert, nun doch anfinge sich zu überleben. Gerade ihre auffallend scharfe, sinnfällige Prägnanz hat sie rasch einem schablonenhaften Schematismus zugeführt und heute sehen wir sie kaum noch als eine persönliche Äusserung an, sondern nur als eine solche des an sich neutralen Volksgeistes, der viel zu unbeweglich und begrenzt ist, um dauernd das Interesse für sich wachzuhalten.

Hermann Teibler.

235. **Herman Zumpe:** Der 23. Psalm, der 91. Psalm für gemischten Chor. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Bei aller Verehrung für den hochbedeutenden, leider zu früh verstorbenen Dirigenten muss hier gesagt sein, dass dieser als Komponist obiger Psalmen seine zahlreichen Vorläufer nicht übertroffen hat. Es ist gute Alltagsmusik, wie sie in kirchlichen Liedersammlungen hundertfach anzutreffen ist. Die Zufügung der Orgel am Schlusse des einen der Psalmen erscheint uns aus praktischen Gründen recht bedenklich.

236. **John Lund:** Kaiser Karl, für Männerchor, Baryton-Solo und grosses Orchester (oder Pianoforte mit Streichorchester ad lib.) oder Orgel. op. 30. Verlag: Luckhardt & Balder, New York.

Wollte der Autor, ein in Amerika geschätzter Dirigent, mit dieser Arbeit zeigen, dass er Antihegarianer ist, als er das von Hegar bereits vertonte Rohrersche Gedicht auch komponierte, oder tat er es aus Verehrung des Schweizer Autors, weil ihm dieses Virtuosenstück für Männerchor gar so gut gefiel? So oder so, — er tat nichts Kluges: sein Wollen hat sein Können weit übertroffen.

237. **Philipp Scharwenka:** An den König, Ode von Klopstock für gemischten Chor, Sopran-Solo, Orchester und Orgel. op. 113. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine Gelegenheitskomposition, und als solche bei patriotischen Festen gut verwendbar, wenn ein starker Chor, ein umfangreicher Sopran und ein grosses Orchester zur Verfügung stehen. Fritz Baselt.

238. **Carl Reinecke:** Romanze in Form eines Konzertstückes für Violoncello und Orchester. op. 263. Verlag: Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Unter diesem bescheidenen Titel verbirgt sich eine ganz anspruchsvolle Komposition, die in der Form einer freien Phantasie dem Spielenden Gelegenheit gibt, alle seine Künste auf dem Violoncell zu entfalten. Rezitative, breite Gesangamelodieen, schwierige Passagen, die auf billige Äusserlichkeit verzichten, sowie eine Kadenz, bringen viel Abwechslung. Der Begleitungspart ist, wie von einem Meister wie Reinecke nicht anders zu erwarten, mit kontrapunktischer Liebe und harmonischer Feinheit ausgearbeitet.

239. **Ernst von Dohnányi:** Sonate für Violoncell und Pianoforte. op. 8. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Die Sonate des jungen, talentvollen Komponisten dürfte seit Brahms zu einer der bedeutendsten gehören. Die Themen sind aus dem Geist des Kammermusikstiles heraus entworfen, die Form fusst ohne sklavische Nachahmung auf der klassischen und der Inhalt verrät überall den vorzüglichen, warm empfindenden Musiker. Der erste Satz ist grossartig und tief in der Anlage, der zweite, ein Scherzo im Stile Mendelssohns, vielleicht der dankbarste, der dritte ergeht sich in Variationen über ein Thema von echt klassischer Einfachheit. Die Arbeit und Erfindungskraft für Klangeffekte ist in diesem Schlusssatz bewundernswert. Die Schwierigkeiten der Ausführung wird jeder Künstler gern in Kauf nehmen, wo es gilt, einem wirklich bedeutenden Komponisten zum Worte zu verhelfen. Hugo Schlemüller.

240. **Samuel de Lange:** Die Nordsee. Vier Gesänge nach Dichtungen von Heinrich Heine für Bariton mit Orchester. op. 87. Klavierauszug. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Die wilde Leidenschaft der Gedichte trifft der Komponist am wahrsten in dem dritten Gesange: „Sturm". Hier vermählt sich auch Singstimme und Orchesterbegleitung durchaus einheitlich. In No. 2 („Sonnenuntergang") und No. 4 („Frieden") aber will mir der Versuch, das betrachtende Element des Textes mehr rezitativisch zu behandeln, nicht

recht geglückt dünken. Sehr geschickt ist in No. 1 („Meergruss") die Steigerung der Triolen- zur Sechzehntelbewegung als Stimmungsmalerei verwendet. Zum Schluss etwas Äusserliches: die unterhalb des grossen F liegenden Töne sollte man doch nicht durch Hilfslinien (wie etwa in No. 4, pag. 8: sondern durch das übliche 8...va bezeichnen. Die Übersicht wird sonst unnötig erschwert.

241. **Leone Sinigaglia:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 23. Verlag: G. Ricordi & Co., Leipzig.

Anspruchslose Salonlieder von jener süss-sentimentalen Melodik getragen, die den italienischen Volksliedern eigentümlich ist. Doch finden sich z. B. in dem „Ständchen", so guitarremässig-konventionell es auch angelegt sein mag, modulatorische Figurationen, die jedenfalls von tüchtiger musikalischer Schulung zeugen.

242. **Gabriella Wurzer:** Gedichte von Goethe und Eichendorff für eine Singstimme und Klavier. Erster und zweiter Teil. Verlag: Alfr. Schmid Nachf. (Unico Hensel), München.

Mühsam den Einzelheiten des Textes nachspürende lyrische Experimente einer Anfängerin. Besonders störend wirkt die holprige Deklamation, die durch unorganischen Taktwechsel und willkürlich sprunghafte Melodik noch mehr beeinträchtigt wird. Dass die Komponistin nicht unbegabt ist, verrät der Schluss des Liedes „Lieber alles" von den Worten an: „ein wildes Ross ist's Leben". Gabriella Wurzer müsste zunächst lernen, sich zur Gesamtstimmung eines Gedichtes zu konzentrieren, ehe sie ans „komponieren" schreitet, das bei ihr vorläufig noch wörtlich als „Zusammensetzen" genommen werden muss.

Arthur Neisser.

243. **Rich. H. Stein:** Drei Gedichte von Theodor Storm, op. 5. — Drei Lieder, op. 6. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Storms Monatsgedichte werden hier keineswegs musikalisch erschöpft. Der Komponist hat wohl Sinn für harmonische Feinheiten, leider macht er aber davon gerade an besonders prägnanten Stellen der Dichtung am wenigsten Gebrauch. In op. 6 No. 1 und 2 will er durch schlichte Töne wirken; um aber Volkslieder zu schreiben, muss man mehr Innerlichkeit besitzen. „Wenn ich früher" ist am modernsten gehalten und weist einige geschickte Steigerungen auf.

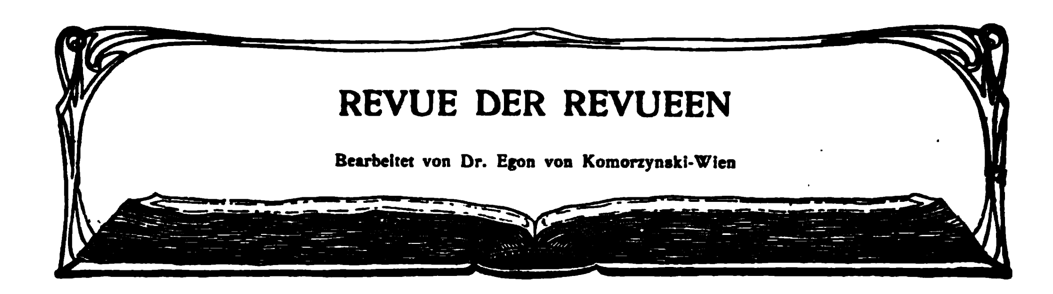
244. **Erich J. Wolff:** Vier Lieder, op. 3. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Man spürt bereits eine merkliche Entwicklung, die E. J. Wolff in seinem op. 3 durchmacht. Das erste Heft enthält drei Lieder, die zwar nicht durch besondere Eigenart hervorstechen, aber doch echt empfunden sind; dankbar ist auf alle Fälle „Irmelin Rose". Erst in No. 4 „Sehnsucht" — einem schwungvollen Lied — geht der Komponist recht aus sich heraus.

245. **H. Gottlieb-Noren:** Drei Lieder, op. 17. Verlag: Eisolt & Rohkrämer, Berlin.

Aus Norens Liedern spricht ein frisches und freudiges Schaffenstalent; er schreibt in den Grenzen einer soliden Modernität. Besonders himmelstürmende Extravaganzen leistet er sich nicht, aber seine ganze Art zu tondichten berührt angenehm. Sehr hübsch ist aus vorliegendem Opus das „Schelmenlied", Text von Anna Ritter.

Richard Kursch.



BEILAGE ZUR ALLGEMEINEN ZEITUNG (München) 1904, No. 64/65. — Ernst von Destouches entrollt in seiner Arbeit „Franz Destouches“ ein fesselndes Bild dieses Müncheners, der, 1772 geboren, in Weimar seit 1799 als Kapellmeister tätig war. Er war Schüler von Grünberger und Josef Haydn gewesen, wirkte als Violoncellist in der fürstlich Esterházyschen Musikkapelle, komponierte 1791 in München die komische Oper „Die Thomasnacht“. Später schrieb er die Musik zu mehreren Schillerschen Dramen (Wilhelm Tell, Wallenstein, Turandot). Er starb 1844.

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1904, No. 3. — Die Nummer enthält u. a. einen biographisch-kritischen Aufsatz „Georg Höller, weiland kgl. Hofchordirektor, Hof- und Domorganist zu Würzburg“ von Raimund Heuler, der das Leben und Schaffen dieses kenntnisreichen, aber bescheidenen und anspruchslosen Künstlers liebevoll darstellt.

DIE ZEIT (Wien) 1904, No. 505. — Marie Lang veröffentlicht unter dem Titel „Wie der Corregidor entstand“ fesselnde Erinnerungen an Hugo Wolf, die Entstehungsgeschichte der Oper betreffend. Der Artikel ist sehr lesenswert: er enthält zahlreiche interessante Einzelheiten und ist liebevoll gehalten. Schmerzlich stellt die Verfasserin u. a. fest, dass die erschütternde Kunde, der Corregidor werde nicht in Wien aufgeführt werden, Wolf wie ein Blitzschlag traf und für den Ausbruch des Wahnsinns ausschlaggebend war.

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1904, No. 4. — „Aus dem Lager des musikalischen Fortschrittes“ betitelt Paul Marsop eine Zusammenstellung kurzer Artikel über den allgemeinen deutschen Musikverein, dem jeder Freund des Fortschritts auf musikalischem Gebiet beitreten sollte und der als Vermittler zwischen der Kunst und dem Volke wirksam sein kann (als besondere Aufgabe der Ortsgruppen in Süddeutschland hebt Marsop hervor: Förderung aller bodenständigen, volkstümlichen und höheren musikalischen Kunst, die Fortschrittskeime in sich trägt); ferner über das Wesen der Konzertreform und über die beginnenden Versuche einer notwendigen Besserung der wirtschaftlichen Lage der deutschen Tonsetzer und ausführenden Künstler. — In einem an G. Göhler gerichteten „offenen Brief“ tritt Siegmund von Hausegger für die Tantièmenfrage ein.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 11 und 12. — Wie immer ein sehr reicher Inhalt. A. Friedmann schreibt über „Johann Strauss Vater“, F. Schweikert liefert „Ein Gedenkblatt für Malvine Schnorr von Carolsfeld“; die Artikel „Eigentümlichkeiten berühmter Komponisten“ von A. Kohut, „Musikästhetik“ von H. Kesser und „Ein Kapitel zur Freiheit des musikalischen Vortrags“ von Alfred Richter erfahren ihre Fortsetzung. Über „Josef Reiters Requiem“ schreibt Arthur Neisser; eine heitere Erinnerung nennt Max Chop seinen Aufsatz „Richard Wagner im Lichte gegnerischer Kritik vor dreissig Jahren“, der reich ist an tragikomischen Zitaten (da nannte man den Walkürenritt eine „Viehmagd-Kavallerie“, Drachen und Waldvöglein im Siegfried „einen mythologischen Viehstall, dem der Meister den bekannten melodischen Konversationston abgelauscht



hat", Siegfried ist „die Verherrlichung des akademischen und militärischen Rüpeltums gewisser Junker, welche die Köche und Hausknechte totstechen und den Wirten Braten und Biergläser an den Kopf werfen" usw.)!

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, No. 153. — In einem Aufsatz „Franz Mikorey als Symphoniker" berichtet Arthur Seidl über Mikoreys Symphonie „An der Adria" als eine „warmblütige interessante Tondichtung mit programmatischer Unterlage"; er lobt ihre grosse Frischzügigkeit, die auf einen entschiedenen Einschlag süddeutschen Temperaments zurückzuführen ist, und die „hochentwickelte, gesundheitstrotzende und wahrhaft geistsprühende Orchestertechnik". Über dasselbe Werk schreibt Seidl auch im Berliner Börsen-Courier (No. 147) und knüpft daran interessante Gedanken über das Verhältnis Italiens zur deutschen Kunst: er sagt da u. a.: „Anders kehrt ein Goethe aus dem Lande der heissen Sehnsucht wie der Vollreife zurück als ein Nietzsche; anders auch sieht sich dieses Italien ein Felix Mendelssohn oder Otto Nicolai wohl an, als es sich im Kopfe eines Hektor Berlioz Byronisch-wild zuletzt hinwieder malt. Alle aber bilden sie doch historische Beiträge zur nordischen Kultur, monumentale Zeugen für einen geistigen Niederschlag italischer Sonnenglut auf unsere germanische Kunst."

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1904, No. 399 und 400. — „Also sprach Zarathustra" erfährt eine kritische Analyse von Edward A. Baughan, der Licht und Schatten gerecht und streng verteilt („obscurity is not necessarily profundity! The subject matter of ‚Also sprach Zarathustra' is clear enough, and on its emotional or moodal side it is good matter for interpretation by music, but Strauss' ill—considered treatment and illogical attitude make a simple subject obscure instead of illuminating it with the clear light of poetic emotion"). A. E. Keeton erzählt warmherzig „One of Tschaikowsky's love episodes". „Hugo Wolf" von Max Kretschmar bietet eine knappe Biographie. Sonst sind noch zu erwähnen: „Manuel Garcia", „The Elgar festival", „The musical movement in France" von Arthur Hervey und „The library of Fortunato Sartini" von Edward J. Dent.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) 1904, No. 104. — „Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht," ein Aufsatz von Paul Marsop, verbreitet sich über den Zweck und die Existenzberechtigung dieser Zentralstelle für den gegenseitigen künstlerischen Verkehr auf praktischem Gebiet und bedauert sehr, dass Neid und Selbstsucht durch kleinliche und hässliche Mittel die Erreichung der guten Absicht zu durchkreuzen und zu behindern suchen. Marsop lobt das Vorgehen jener Firmen, die mit den schaffenden Musikern gehen, als ebenso vornehm wie zweckdienlich und meint, die Ausführung der Idee, die der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht anvertrauten Werke zu boykottieren, werde einfach zu einer künstlerischen Revolution führen ... „Denn die Deutschen haben nicht darum den Serenissimus mit dem hölzernen Degen in die Ecke gestellt, um sich hinfüro von den Serenissimi mit der Käsedüte in der Hand kommandieren zu lassen!"

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1904, No. 159. — Paul Marsop ergreift hier das Wort für „Eine musikalische Volksbibliothek in München". — „Volks-Symphoniekonzerte und -Kammermusikaufführungen," sagt er, „erheischen als ergänzenden, bedeutsamen Faktor der Gemüts- und Herzensbildung die musikalische Volksbibliothek." Gute Klaviermusik würde geboten als Gegengewicht gegen die Überhandnahme des Klaviers. Ja, die Hausmusik würde wieder und besser aufgenommen; „der Familiensinn würde eine Kräftigung erfahren, der Besuch der nichtsnutzigen Tingeltangel und der Alkoholverbrauch doch hier und da eine Ein-

schränkung erleiden, vielleicht auch der Zudrang zu den Anstalten nachlassen, in denen — fraglos gegen den Willen ihrer Leiter — das in Not und Elend dahinsiechende Musikerproletariat massenweise gezüchtet wird. Die Gründung ist wohl leicht: die organisatorischen Kräfte stellt die Ortsgruppe München des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins‘; eine kleine Summe zur Deckung der Einrichtungskosten und der Grundstock an Noten und gemeinverständlicher Musikliteratur wird leicht zu beschaffen sein . . . Noch hat der Begüterte, vom Geschick so oft ohne eigenes Verdienst Begünstigte in der Ausgleichung der Klassengegensätze, soweit sie möglich ist, gar vieles zu wirken. Auch mit der Errichtung von musikalischen Volksbibliotheken erfüllen wir eine Bürgerpflicht der Gegenwart.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien). Ein paar recht gediegene Artikel sind hier zu erwähnen. Hugo Willmann behandelt No. 14206 „Strauss Vater“, „den musikalischen Ahnherrn der Familie, in dem soviel vom eigensten Wesen der Wienerstadt lebendig geworden, aus dessen schöpferischem Geiste die Wiener Volksseele in einem unversiegbaren Melodieenstrom sich ergoss“. In der Nummer vom 1. April schreibt Guido Adler über „Eine neue musikalische Vereinigung in Wien“: Den Beschluss der Mehrzahl der schaffenden Tonkünstler Wiens, eine Vereinigung zu bilden, mit dem Zweck, „die Künstler in ein unmittelbares Verhältnis zu dem Publikum zu bringen, der Musik der Gegenwart in Wien eine ständige Pflegestätte zu bereiten, das Publikum in fortlaufender Kenntnis über den jeweiligen Stand des musikalischen Schaffens zu halten“.

FREMDENBLATT (Wien) 1904, No. 72. — Carola Belmonte veröffentlicht hier einen Aufsatz „Chopin und die Sand“, in dem sie u. a. sagt: „Es ist möglich, dass gerade der krasse Gegensatz ihrer Charaktere diese Liebe festigen half, für die Dauer jedoch musste ein solches Verhältnis für den einen oder den andern Teil verderblich wirken!“

BERLINER ZEITUNG 1904, 15. März (Unterhaltungsblatt). — Wilhelm Kleefelds Artikel „Der Tanz als Musikbildner“ enthält interessante musikhistorische Betrachtungen gelegentlich des Strauss-Jubiläums.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1904, 17. März. — Ein „Mahnwort“ benennt Irene Wild ihren Aufsatz „Johannes Brahms’ Geburtshaus“; sie beklagt den jammervollen Zustand des Gebäudes und ruft zum Schlusse aus: „O du glänzendes Hamburg mit deinen stolzen Schiffen und Masten, mit deinem Welthandel und deinem Reichtum, hast du vergessen, welch grossen Mannes Vaterstadt du bist?“

NEUES WIENER TAGEBLATT 1904, 15. März. — „Heine und Berlioz“, die von Gustav Karpeles gebotene Darstellung ihrer Beziehungen führt zur Feststellung einer seltsamen Ähnlichkeit der beiden: „Das Schroff-Bizarre seiner Einbildungskraft, die geniale Subjektivität seines Ausdrucks, die flammende Leidenschaftlichkeit in Liebe und Hass, die sarkastische Verachtung, aber auch die kindlich-naive und warme Dankbarkeit, ebenso wie der bis zur Wildheit gehende Trotz den Menschen und Verhältnissen gegenüber, schlugen bei Heine verwandte Saiten an . . . In seiner poetischen Überschwenglichkeit, in seiner grossen Leidenschaft und überquellenden Phantasie fand er einen Genossen an dem deutschen Dichter. Ihr Freundschaftsbündnis gehört zu den interessantesten Kapiteln der Weltliteratur.“

FRANKFURTER ZEITUNG 1904, No. 73. — Robert Hirschfeld behandelt in einem Jubiläumsartikel „Johann Strauss Vater“.

BRESLAUER ZEITUNG 1904. — Am 5. März behandelt ein M. C. gezeichneter Aufsatz „Russlands musikalische Kultur“ und verbreitet sich besonders eingehend

über Glinka, Rubinstein und Tschaikowsky. — Am 12. März redet Karl Schuhmacher („Musiker und Zünftler") über die Petition der schlesischen Musikdirektoren, die eine gesetzliche Prüfung für jeden, der „den Titel eines Meisters (Kapellmeister!) führen" will, verlangen. Mit Recht tadelt der Verfasser dieses absonderliche Zurückgreifen auf mittelalterliche Gebräuche.

BERLINER TAGEBLATT 1904, 22. Februar (Zeitgeist). — In seinem Artikel „Ein Wagner-Manuskript", in dem die erste „Lohengrin"-Fassung eingehend besprochen wird, gibt Leopold Schmidt der Befürchtung Ausdruck, es könnte auch dieses wertvolle Manuskript ins Ausland wandern, und hofft, dass es dauernd und in einer der Öffentlichkeit zugute kommenden Weise für Deutschland gerettet werden möge.

EUTERPE (Helsingfors) 1904, No. 7. — Aus dem Inhalt ist hervorzuheben der Aufsatz „Jean Sibelius nya Kompositioner" von Karl Flodin.

„HANS PFITZNERS ‚Die Rose vom Liebesgarten'" benennt Rudolf Louis eine Broschüre, die er selbst als „eine Streitschrift" bezeichnet und in der er sehr treffend und lehrreich gegen die Unfähigkeit gewisser Kritik zu Felde zieht, die nicht dem Kunstwerk gerecht werden, sondern das Lesepublikum amüsieren will. Louis rechnet mit derartigen „Kritikern" ganz prächtig ab und fügt hieran eine gerechte und knappe Beurteilung von Pfitzners Werk.

„DAS VERHÄLTNIS des hussitischen Gesanges zu der vorhussitischen Musik", ein Vortrag, den Dr. Z. Nejedly in der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften gehalten hat, liegt in einem Sonderabdruck vor — eine sehr gediegene Arbeit von hohem wissenschaftlichen Wert.

MUSICA SACRA (Regensburg) 1904, No. 4. — Bringt die Fortsetzung der Artikel „Gregor der Grosse" von P. Otto Kornmüller und „Papst Pius X. und die Kirchenmusik" von Paul Krutschek.

LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 12—14. — Der Aufsatz „Werther" von Amédée Boutarel bringt in seinem dritten und vierten Abschnitt „Goethe et Napoléon" und „Reparation posthume au tombeau de Jerusalem; poesies et pièces wertheriennes". Julien Tiersot setzt seine „Berlioziana" fort.

DER KUNSTWART (München) 1904, No. 13. — Richard Batka behandelt in einer vortrefflichen Studie „Hugo Wolfs Penthesilea" und sagt von diesem Werke, das er „ein nach den Anforderungen der Musik gefügtes Seelengemälde der Heldin" nennt: „Was der Penthesilea gebricht, können heute hundert Musiker besser machen. Aber das Temperament, die Phantasie, der Geist, die Anschaulichkeit, die Erfindung, die darin zum Vorschein kommen, eigneten eben nur einem: Hugo Wolf."

FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK (Leipzig) 1904, No. 3. — Enthält einen Aufsatz: „Papst Pius X. und der allgemeine Cäcilien-Verein."

LA RÉVUE DRAMATIQUE ET MUSICALE (Paris) 1904, März. — Charles van Hasselt bespricht in seiner Abhandlung „Les anciens vaudevillistes" Marion du Messan, der von 1780—1849 lebte.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 13—15. — Der Aufsatz „Die Musik im 19. Jahrhundert" von Camille Bellaigue (übersetzt von Margarete Toussaint) führt zu dem Ergebnis: „So beherrscht uns also die Musik heute alle und ganz und gar; und es ist nicht zu befürchten, dass jemals irgend etwas aus unserm Leben ihr entgehe und dass sie einen Teil ihrer hinfort alles umfassenden Herrschaft verliere." Unter dem Titel „Drei musikalische Totentänze"



bespricht Eugen Schmitz die Danses macabres von Liszt, Saint-Saëns und Georges Kastner; namentlich Liszts auf d'Ordagna's bildliche Darstellung zurückgehendes Werk. Eugen Segnitz berichtet über „Franz Liszts erstes Auftreten in Leipzig". Eine Einführung in „Das trunkne Lied aus dem Zarathustra von Friedrich Nietzsche von Oskar Fried" liefert Hugo Leichtentritt. Peter Raabe redet „Zur Frage des Aufführungsrechts von Werken deutscher Tonsetzer".

ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHE REVUE (Wien) 1904, No. 2/3. — Hier berichtet Hermann Rollett in seinem Erinnerungsblatt „Franz Liszt" sehr Anziehendes und Interessantes über seine Begegnungen mit dem Meister.

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1904, No. 5389. — „Zum jüngsten Kirchenmusikerlasse Pius X." ergreift hier Alfred Schnerich das Wort. Er zieht aus dem Erlasse des Papstes die Schlüsse, die unter Berücksichtigung der Parteiverhältnisse auf dem kirchenmusikalischen Gebiet im Hinblick auf die Zukunft der Pflege der Kirchenmusik in Süddeutschland gezogen werden müssen und berührt dabei mitunter recht trübe Gedankengänge.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1904, No. 3/4. — Aus dem Inhalt der Hefte sind hervorzuheben: „Poesie alten deutschen, noch jetzt fortbestehenden Volksglaubens, besonders in bezug auf Brauch und Sitte, gesammelt von F. W. von Ditfurth", „Akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes" von L. Riemann, „Spottlied auf Napoleon Bonaparte" von Dr. Seltschik, „Über die Verbreitung des volkstümlichen Liedes: Ach weint mit mir, ihr nächtlich stillen Haine" von E. K. Blümel.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 11—15. — Die Nummern enthalten die Artikel: „Akkord-Gleichungen" von Georg Langenbeck und „Gottfried Weber (geb. 1779) und die rückwärts schauende Musikwissenschaft" von Max Arend.

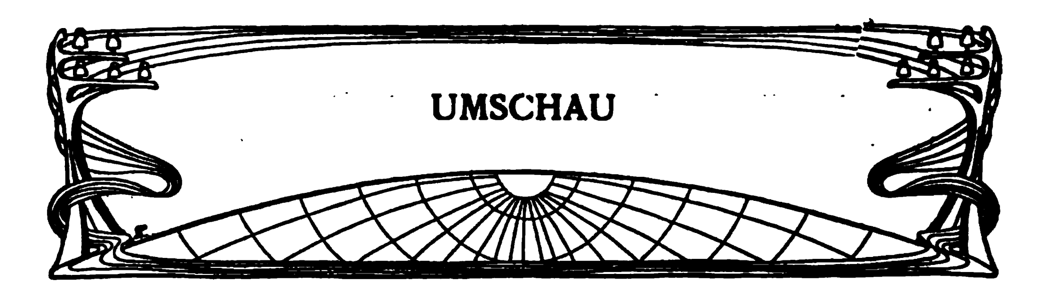
NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 12—15. — Enthält ausser verschiedenen grösseren Referaten die Artikel: „Neue Orgelwerke" von Karl Thiessen, „Das Jankó-Klavier" von R. Hansmann und „Marschneriana; Vergessenes und Halbvergessenes über Marschners Werke" von Georg Münzer — namentlich ist der letztgenannte Aufsatz, der auch allgemeineres über die Verwendung des Dämonischen in der Oper bringt, besonders lesenswert.

RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 7. — Hier veröffentlicht Constant Pierre „Notes sur la chanson pendant la révolution française" und schreibt P. Landormy über „Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann".

LUZERNER TAGBLATT 1904, No. 36. — „Tanz- und Tanzmusik" betitelt sich eine „Karnevalsstudie", die eine Darstellung des Entwicklungsganges der Tanzmusik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart enthält.

DER TÜRMER (Stuttgart) 1904, No. 7. — Der dritte Abschnitt von Karl Storcks Aufsatzreihe „Zur Geschichte der Programmmusik" behandelt die Frage: „Was heisst symphonische Dichtung?" Storck sagt darin u. a., das „Dichten" bestehe bei Werken dieser Art darin, dass der Komponist „einen geistigen und seelischen Inhalt schafft, den er dann musikalisch kündet." Reich an Anregungen ist die Rubrik „Musikalische Zeitfragen".

DIE GEGENWART (Berlin) 1904, No. 14. — Unter dem Titel „Neue Musikliteratur" behandelt Paul Marsop „Zeitfragen für denkende Musiker", indem er an die besprochenen, aktuelle Musikfragen behandelnden Werke Betrachtungen allgemeinerer Art anknüpft.



NEUE OPERN

Leopoldo Mugnone: „Yann und Gaud," Text von Golisciani nach den „Islandsfischern" von Pierre Loti, heisst eine Oper, die der Komponist soeben vollendet hat.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Die vier Grobiane" betitelt sich eine neue komische Oper, an der der Komponist zur Zeit arbeitet.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Köln: Donizetti's dreiaktige komische Oper „Don Pasquale" (Bearbeitung von Bierbaum und Kleefeld) ging im Neuen Stadttheater erfolgreich in Szene.

Prag: Im tschechischen National-Theater wurde ein Smetana-Zyklus absolviert, dem eine zyklische Aufführung der Werke Anton Dvořáks folgte.

KONZERTE

Berlin: Der Philharmonische Chor (Prof. Siegfried Ochs) hat für seine Konzerte im nächsten Winter die folgenden Werke in Aussicht genommen: Joh. Seb. Bach, Vier Kantaten; Hugo Wolf, Die Christnacht (zum ersten Male); L. van Beethoven, Missa solemnis; Richard Strauss, Taillefer (zum ersten Male); Joh. Brahms, Ein deutsches Requiem.

Meiningen: Die Hofkapelle unter ihrem Dirigenten Prof. Wilhelm Berger veranstaltete in dieser Saison achtzehn Konzerte, in denen folgende Werke zum Vortrag gelangten: Haydn: D-dur Symphonie; Mozart: D-dur Symphonie, Bläser-Serenade; Beethoven: Vierte Symphonie, Ouvertüren zu Coriolan, Egmont, Leonore III; Schubert: C-dur Symphonie; Schumann: Zweite Symphonie; Weber: Ouvertüren zum Beherrscher der Geister, Freischütz, Jubel-Ouvertüre; Mendelssohn: Ouvertüre zur schönen Melusine; Liszt: Prometheus; Wagner: Vorspiele zu Tristan und Isolde, Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Faust-Ouvertüre: Berlioz: Harold-Symphonie, Römischer Karnaval; Raff: Im Walde; Glinka: Kamarinskaja; Brahms: Erste und dritte Symphonie; Dvořák: Heldenlied, symphonische Dichtung; Saint-Saëns: Le Rouet d'Omphale, la jeunesse d'Hercule, Tarantella für Flöte und Klarinette; Sibelius: Der Schwan von Tuonela, Lemminkäinen zieht heimwärts; Schillings: Vorspiel zum dritten Akt des Pfeifertag, Hexenlied (gesprochen vom Hofschauspieler Franz Nachbaur); Walther Lampe: Zwei Sätze aus einer Bläser-Serenade (zum ersten Male). Folgende Solisten waren in den Konzerten beschäftigt: Charlotte Huhn, Isabella Berger, Hugo Becker, Hugo Heermann, Bram Eldering, Xaver Scharwenka, Konzertmeister Burkhardt, Hans Mühlfeld, Hedwig Fleischhauer, Wilhelm Berger. Ferner veranstaltete die Kapelle zwei Konzerte unter Mitwirkung des Singvereins. Es gelangten zur Aufführung: Heinrich Schütz: Die mit Tränen säen (mit Begleitung von Posaunen und Orgel), geistlicher Dialog „Weib, was weinest du"; Bach: Kantate „Ihr werdet weinen und heulen"; Beethoven: C-dur Messe: Mendelssohn: Walpurgisnacht; Brahms: Nänie, Frauenchöre mit Harfe und Hörnern; Grieg: „Vor der

Klosterpforte". Ferner fanden vier Kammermusik-Abende statt, in denen folgende Werke zur Aufführung kamen: Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Volkmann: Streichquartette; Mozart: Trio für Klarinette, Bratsche und Klavier; Beethoven: Violoncell-Sonate A-dur, Sonate op. 90 für Klavier; Schubert: Forellen-Quintett; Brahms: Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier; Vincent d'Indy desgleichen; Dvořák: Klavierquintett. Ausführende waren das Quartett der Hofkapelle, Richard Mühlfeld und Wilhelm Berger.

Mülheim-Ruhr: Im letzten Symphonie-Konzert der Kapelle des 159. Inf.-Reg. (Kgl. Musikdirigent Beer) kam eine Neuheit, „Die versunkene Glocke, symphonische Dichtung nach Gerhart Hauptmanns Märchendrama, von Ober-Postpraktikant Richard Müller erfolgreich zur Aufführung.

Petersburg: Für die bevorstehende Sommersaison werden grosse Ereignisse vorbereitet. Engagiert ist das Prager Philharmonische Orchester unter Leitung von Oskar Nedbal und Dr. Wilhelm Zemanek. Ausserdem haben ihre Beteiligung zugesagt: 1. Die Dirigenten und Komponisten: Ignaz Brüll (Wien), Vincent d'Indy (Paris), Glazounow, Chessin, Josef Lasalle (Madrid), Hlavac, Prof. Panzner (Bremen), Tscherepnin, Kasanli, Ippolitow-Iwanow, Blumenfeld, Max Fiedler (Hamburg), u. a. 2. Eine Reihe Künstler der Kaiserlichen Oper; 3. Geige: Irma Sänger-Sethe, Prof. Smith (Brüssel), Pierre Secchiari (Paris), u. a. 4. Cello: Prof. Wierzbilowicz, Glehn (Moskau), Jakobs (Brüssel), Elsa Ruegger und S. Kussewizki (Kontrabass), sowie Klavier: Jadwiga Zalesska, Sofie Kraindel, Vira Timanow, Ignaz Brüll, Eugen Holiday u. a.

TAGESCHRONIK

Der Zentralvorstand der Mozart-Gemeinde in Salzburg hat vor kaum Jahresfrist die Idee aufgegriffen, ein Mozart-Haus zu erbauen, das die öffentliche Musikschule des Mozarteums, das wertvolle musikalische Archiv derselben aufnehmen und ausserdem noch einen grossen Festsaal mit zirka 1200 Sitzplätzen und einen kleineren Saal für Kammermusikkonzerte enthalten soll. Die Mozart-Gemeinde verfügt aber leider nicht über die nötigen Barmittel und ist daher auf freiwillige Beiträge für obigen Zweck angewiesen. Erfreulicherweise macht sich für das schöne Projekt in dem grossen Kreise der Mozart-Verehrer ein lebhaftes Interesse geltend. Es wurden bereits, ohne dass eine umfassendere Agitation eingeleitet worden wäre, mehrere Stifterbeiträge in der Höhe von je 1000 K., Spenden in der Höhe von 850, 500, 300, 200 K. usw. eingezahlt. Ausserdem hat der Salzburger Landtag für die Zwecke des Mozart-Hausbaues aus Landesmitteln 18 000 K., die Salzburger Sparkasse eine Jahresspende von 3000 K. gewährt. Von ganz besonderem Wert für das Unternehmen aber ist, dass der Protektor des Mozarteums, Erzherzog Eugen, in allerjüngster Zeit dem Baufonds den namhaften Betrag von 5000 K. überwiesen hat. Dieser hochherzige Akt des kunstsinnigen Erzherzogs wird gewiss aneifernd wirken und der Mozart-Haus-Idee neue Freunde und Gönner zuführen. Mit dem bei der Stadtgemeinde Salzburg erliegenden und von ihr verwalteten Mozarteumsbaufonds per 67 000 K., der demselben Zweck zugeführt werden wird, hat der Mozart-Hausbaufonds die Summe von 100 000 K. bereits weit überschritten, und da nunmehr auch eine grössere Aktion, zunächst in Wien, dann in München, Hamburg, Dresden, Berlin usw. für das geplante Mozart-Haus inszeniert werden wird, so ist wohl nicht zu zweifeln, dass der nötige Baufonds in verhältnismässig wenigen Jahren aufgebracht sein wird.

In den Osterferien fand in Bochum die diesjährige Generalversammlung des Evangelischen Organistenvereins für Rheinland und Westfalen

statt. Der mit Amtsgeschäften überhäufte 1. Vorsitzende Prof. F. W. Franke-Köln musste leider sein Amt niederlegen. An seiner Stelle wurde Herr Gustav Beckmann-Essen zum 1. Vorsitzenden und an dessen Stelle Herr Rektor Grosse-Weischede-Bochum zum 2. Vorsitzenden gewählt, während Herr Meyer-Hamm mit Führung der Kasse betraut und die Herren Friedr. Lohmann-Herne und W. Breidenbach-Werden als Schriftführer wieder gewählt wurden.

Zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens hat der Riedel-Verein zu Leipzig eine Denkschrift herausgegeben, die Dr. Albert Göhler zum Verfasser hat. Das Buch enthält eine Zusammenstellung der Programme der vom Riedel-Verein veranstalteten Konzerte, eine Biographie des Begründers, die Geschichte des Vereins, Verzeichnis der Mitglieder und Gäste. Die Porträts der Vereinsdirigenten Carl Riedel, Hermann Kretzschmar und Georg Göhler sind der interessanten Denkschrift beigegeben.

Reichsmusikbibliothek. In dem Geschäftsbericht des Vereins der deutschen Musikalienhändler für 1903, der eben veröffentlicht ist, findet sich über die zu gründende Reichsmusikbibliothek folgende Auslassung: „Eine weitere grosse Aufgabe harrt noch des Vereins der deutschen Musikalienhändler, die Durchführung der Begründung einer von der Firma Breitkopf & Härtel (vgl. Die Musik, Bd. 10. S. 266 ff.) angeregten ‚Reichsmusikbibliothek', eines Unternehmens, das sicherlich der Unterstützung der Regierungen nicht entbehren wird, wenn der Gedanke erst von unserm Volke als ein ernstes Kulturbedürfnis erfasst worden ist. Der Vorstand des Vereins der deutschen Musikalienhändler, der sich bereits mit der Frage beschäftigte, steht der Angelegenheit sympathisch gegenüber; er erhofft eine wohlwollende Beteiligung seiner Mitglieder und wird in geeigneter Zeit entsprechende Vorschläge unterbreiten."

Die Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien hat einstimmig Hofoperndirektor Gustav Mahler zum Ehrenpräsidenten gewählt und beschlossen, in der nächsten Saison drei Orchester- und drei Kammermusik- und Liederkonzerte mit ausschliesslichem Novitätenprogramm zu veranstalten. Es ergeht nunmehr an alle österreichischen und deutschen, desgleichen an alle in Österreich und Deutschland lebenden ausländischen Komponisten, die in diesen Konzerten zu Worte kommen wollen, die Aufforderung, Werke (Manuskripte in Abschrift) an den Archivar Herrn Robert Gound, Wien IX/2, Mariannengasse 32, einzusenden, und zwar bis inklusive 31. Mai l. J., nach welchem Termin einlaufende Werke erst in zweiter Linie in Rücksicht gezogen werden können.

Prof. Panzner, der Leiter der Bremer Philharmonie wurde zum Dirigenten des Lehrergesangvereins gewählt an Stelle des zurücktretenden Herrn Hobbing, unter dessen Leitung der Verein beim Gesangswettstreit in Kassel den ersten Preis erzielte.

Dem verstorbenen Direktor des Kölner Konservatoriums, Franz Wüllner, soll in Köln, um dessen Musikleben er sich so verdient gemacht hat, ein Denkmal gesetzt werden. Mit der Ausführung ist der belgische Bildhauer Charles Samuel, der Gatte von Clotilde Kleeberg, betraut worden.

Dem Operettenkomponisten Robert Planquette soll in Paris ein Denkmal errichtet werden, dessen Modell der Bildhauer Alfred Caravanniez, ein Freund des Verstorbenen, anfertigt.

Der Stadt Danzig sind aus dem Nachlass des Rentiers Sudermann 30000 Mk. zur Erbauung einer öffentlichen Musikhalle überwiesen worden.



OPER

BERN: Das neue Berner Stadttheater hat am 15. April seine erste Spielzeit mit einer vortrefflichen Walküre-Aufführung geschlossen. Die Leitung hat in ihren Darbietungen das Schwergewicht in das Gebiet der Oper verlegt und sie hat hier bedeutende Erfolge erzielt. Zu den besten Aufführungen gehörten „Zauberflöte", „Fidelio", „Don Juan", „Jüdin" und die schon genannte „Walküre". Offenbachs phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen" erwies sich als zugkräftig, insbesondere dank der eigenartigen, charaktervollen Musik. Starken Eindruck hinterliess auch Humperdincks Musik zu Ernst Rosmers deutschem Märchen „Königskinder". Unter den darstellerischen Kräften seien genannt Frau Alice Guszalewicz (Fidelio, Brünnhilde, Antonia in „Hoffmanns Erzählungen"), Frl. von Radkiewicz (Ortrud, Hexe in Hänsel und Gretel, Fricka), Frl. Kwapil (Sieglinde, Pamina) und die Herren Litzelmann (Papageno, Don Juan, Wotan, Wolfram), Merkel (Tamino, Siegmund, Tannhäuser) und Röseling (Hunding, Falstaff in den Lustigen Weibern von Windsor). Frau Welti-Herzog gastierte mit starkem Erfolg als Frau Fluth und Donna Anna. Zwei tüchtige Kapellmeister, die Herren Wolff und Collin leiteten die Aufführungen. G. Bundi.

BRESLAU: Nach zehnjähriger Pause erschien die Meisteroper von Peter Cornelius „Der Barbier von Bagdad" wieder auf den Brettern des Stadttheaters. Ist es schon an sich erfreulich, inmitten der Wüstenei des Opernspielplans einem so durch und durch feinen und geistreichen Werke von neuem zu begegnen, so wurde die Freude an der Begegnung erhöht durch eine verblüffend wohlgelungene Aufführung. Seit dem Weggang von Alfred Hertz haben wir eine so abgerundete und künstlerisch geformte Vorstellung hier nicht gesehen. Der Meister am Pult war Julius Prüwer, dessen Kapazität seit den sieben Jahren seiner hiesigen Tätigkeit noch nicht heller geleuchtet hat, wie an diesem glücklichen Abend. Sogar der Chor sang korrekt und lebendig. Als Titelheld entfaltete Herr Schauer den rechten feierlichen Humor und eine virtuose Beherrschung aller musikalischen Schwierigkeiten. Dem Nureddin gab Herr Siewert strahlende Höhe und feurige Empfindung, nur eine etwas unruhige äussere Haltung. Frl. Pewny als Margiana und Frl. Neisch als Bostana vertraten die Frauenrollen mit ausserordentlicher stimmlicher Noblesse. Dieses prächtige, wohlabgestimmte Ensemble gewährte im Verein mit der aparten Musikkomödie einen seltenen Genuss, den gerade der berufsmässige Opernbesucher doppelt zu schätzen weiss. Damit dieser Genuss aber normale Grenzen nicht allzusehr überschreite, folgte dem „Barbier von Bagdad" noch Webers veralteter Scherz „Abu Hassan" in einer sehr minderwertigen Wiedergabe. Dr. Erich Freund.

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens: „Apajune", Operette in drei Akten von Carl Millöcker; Text von Zell und Genée. Es gibt Kunstwerke, die zu bedeutend, zu aussergewöhnlich sind, als dass die Zeitgenossen des Künstlers sie verstehen könnten; erst eine spätere Generation, die von einer fortschreitenden Entwicklung lernte, reift ihnen entgegen. Es gibt aber auch Kunstwerke, die zu trivial alltäglich sind, als dass die Zeitgenossen des Künstlers darauf achteten; erst eine spätere Generation, die sich von einer bergab führenden Entwicklung eine gute Strecke leiten liess, kommt auf sie zurück. Wenn nun Millöckers Apajune in der Zeit ihres Entstehens so wenig „machte" und das süsse Publikum jetzt davon entzückt ist: welcher Kategorie von Werken ist die Operette dann

26*

wohl beizuzählen? Ich will keine bestimmte Antwort geben, ich will nur darauf hinweisen, dass es mit der Operette inzwischen nicht bergauf gegangen ist. Unter den blöden Albernheiten, die uns in letzter Zeit als Operette vorgeführt wurden, ist diese Apajune gewiss eine achtbare Erscheinung. Einige Nummern enthält die Partitur denn doch, die von einem Musiker und nicht von einem Variété-Unternehmer geschrieben wurden. Gott, man wird ja so bescheiden, wenn man alljährlich dreissig, vierzig Operetten schluckt! Im übrigen hätte es dem Werk nichts geschadet, wenn man die allergröbsten Geschmacklosigkeiten gestrichen und die ungeschickte Instrumentation (Apajune ist ein Jugendwerk Millöckers) hier und da aufgebessert hätte. Die Aufführung war für die Verhältnisse des Theater des Westens recht gut. Max Roth bewährt sich durchaus als Operettenkapellmeister. Herr Wellhof und Fräulein Doninger können auch verwöhnte Leute noch aufmerken lassen. Herr Kaitan, Fräulein Gaston und Herr Pohl taten das Ihre zur Belebung des Milieus. Die Vorstellung war ein neuer Beweis, dass wir im Theater des Westens, das als Oper vor allen ästhetisch Gebildeten Fiasko machte, sehr wohl eine gute Operette ausbilden könnten. Willy Pastor.

DESSAU: Seit meinem letzten Bericht interessierten vor allem zwei Premieren. Die erste betraf Méhul's „Uthal", die Oper ohne Violinen, die andere Carl Gjellerups tiefsinniges indisches Legendenstück „Die Opferfeuer", zu dem Gerhard Schjelderup eine überaus vornehme hochmoderne Musik geschrieben, deren Haupteigentümlichkeit in erster Linie darin liegt, Stimmung zu machen. Beide Werke gingen unter Franz Mikoreys feinsinniger Leitung erfolgreich in Szene. Ernst Hamann.

DÜSSELDORF: In der Oper gastierte Théa Dorré als Azucena, Santuzza, Carmen. Der Schwerpunkt ihrer Darbietung lag auf darstellerischem Gebiete; Max Giesswein sang noch den Tannhäuser und Stolzing. Lotte Kornár stellte sich als Margarethe in den Hugenotten vor. Hermine von Kriesten errang mit ihrer Selika (Afrikanerin) und Senta einen grossen Erfolg und wurde für mehrere Jahre verpflichtet. Zur Uraufführung gelangte die tragische Volksoper „Der Vogt auf Mühlstein" von Cyrill Kistler. Der Text behandelt die gleichnamige Novelle von Dr. Heinrich Hansjakob. Lene, die Tochter des reichen Vogtes, liebt den armen Knecht Hans. Beide pflegen an den Festen der Schwarzwälder Bauern zusammen zu singen. Der reiche Hermesbur Ulrich von Lindach wirbt um das Mädchen und dieses muss auf des stolzen, herrschsüchtigen Vaters Gebot dem alten Witwer vor den Altar folgen. Auf dem Hochzeitsfest erscheint Hans, um Abschied zu nehmen. Ulrich verhöhnt ihn. Da reisst sich Lene die Brautkrone vom Haupte und verkündet den Anwesenden, dass sie nur gezwungen Ulrich die Ehe versprach, ihn aber nie lieben werde. Der Vogt ist ausser sich vor Zorn und stürzt sich auf die Tochter. Sie stirbt unter seinen Händen. Die Bauerntragödie ist geschickt gearbeitet. Kirmesfeier, Tänze, Liebeslieder, das Hochzeitsfest, lyrische und hochdramatische Episoden füllen die drei Akte. Kistlers Musik ist überaus stimmungsvoll. Durch Einflechten von alten Tanzmotiven und Liedern ist der Schwarzwälder Lokalton gut gewahrt. Besonders im zweiten und dritten Akte entfaltet der Autor vorzügliche künstlerische Eigenschaften. Echte Volkstümlichkeit der Erfindung, scharf gezeichnete musikalische Dramatik, durch vornehme Melodik bestrickende lyrische Partieen sind dem lebensvollen Werke nachzurühmen. Die Gesangsstimmen sind etwas hoch geschrieben aber sehr dankbar, rhythmish fast zu schlicht. Eine eigenartige Behandlung der Leitmotive hebt die Wirkung des wagnerisch behandelten Instrumentalparts. Die Oper hatte unter Kapellmeister Fröhlich, mit Jula Bielfeld, W. Miller, Schützendorff in den Hauptrollen bei vortrefflicher Wiedergabe einen grossen Erfolg. Den Schluss der Spielzeit brachte eine sehr gediegene Aufführung des „Ringes" von Wagner.

A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Die Oper „Koanga" von Frederick Delius, die hier ihre Uraufführung erlebte, hat eine sehr geteilte Aufnahme gefunden. Der von dem Engländer Keary bearbeitete Stoff vermag nur durch die lebenswahren Szenen aus dem nordamerikanischen Negersklavenleben zu interessieren. Die Musik ist dramatisch und eigenartig durch das dem exotischen Stoff entsprechende Orchesterkolorit. Der Komponist huldigt der hypermodernen Richtung, indem er den Wohlklang fast ganz verbannt und die Singstimmen nichts weniger als gesanglich behandelt; dazu ein Orchester, das den Gesang übertönt, und neben mancherlei Längen bei der Sucht nach Originalität der Erfindung statt eigentlicher Melodie eine „unendliche Melodie" ohne Ruhepunkte. Fein gearbeitet erwies sich das auch wirksam gesteigerte Finalquintett des ersten Akts, am wertvollsten die Musik des zweiten und am stimmungsvollsten das Vorspiel des dritten Akts. Oberregisseur Goldberg hatte für ein farbenprächtiges, exotisches Milieu gesorgt, während Kapellmeister Cassirer sich die verwickelte Partitur sehr zu eigen gemacht hatte und die Aufführung geschickt leitete. In der Titelrolle bot Clarence Whitehill, zu dessen Akquisition man dem Kölner Stadttheater wirklich gratulieren kann, eine alles überragende Glanzleistung. Der anwesende Komponist wurde gerufen. Mit der Aufführung der „Walküre" fand die Saison einen würdigen Abschluss. Ferdinand Schemensky.

HAMBURG: Das Beste der Saison kam zuletzt. Und dies Beste war ein „Gastspiel" Arthur Nikischs, der im Stadttheater je eine Aufführung von „Carmen" und „Tristan und Isolde" leitete. Nikisch kommt, da sein Name genügt, unser Riesenhaus bis auf den letzten Platz zu füllen, alljährlich zu uns; aber noch nie zuvor wurde der erzieherische, zu nachhaltiger Wirkung bestimmte Einfluss seiner vorübergehenden Tätigkeit so stark empfunden, als diesmal im Falle „Tristan". An diesem Werke Wagners ist Nikisch nach seinem ganzen Wesen berufen eine Mission zu erfüllen und bei uns bedeutete seine Einstudierung des Tristan denn auch eine Erlösung und Reformation zugleich. Den Höhepunkt seiner Interpretation bildete die erste Hälfte des zweiten Aktes, in dem namentlich die dramatische Bedeutung des Todesmotives — in dem Moment da Isolde die Fackel verlöscht — zu einer direkt erschütternden Grösse geführt ward. Alles in allem bleibt für mich der Tristan unter Nikisch etwas Unvergessliches, wie ich auch überzeugt bin, dass Nikischs gesamtes Können sein höchstes Resultat hier erreicht. Zwei Kehraus-Novitäten, „Nacht" und „Muguette" hatte man wohlweislich an das Ende der Spielzeit geschoben. Der Einakter „Nacht", Dichtung von Fumagalli, dem italienischen Baryton, Musik von Bogumil Zepler ist immerhin noch ein respektables Werk, das mit seinem veristischen Profil nur leider ein volles Dezennium zu spät kommt. Die deutsche Uraufführung von „Muguette" dagegen stellt ein völlig verwischtes, unwahres und unmögliches Opus vor, bei dem Libretto und Musik gleich unbedeutend sind. Ein dramatisierter Backfischroman, eine Salonkomödie mit Goldschnitt und dazu eine Musik, die den Gartenlaubestil in die Oper einführt: ein Produkt ohne jedes Mark, ohne jede diskutable künstlerische Eigenschaft. An die Aufführung war eine Menge Talent vergeudet worden, jedenfalls viel mehr als Komponist, Herr Edmond Missa in Paris, und Librettist, Herr Carré zusammen besitzen. Für den letzten Monat steht der übliche Wagnerzyklus bevor; ausserdem Neueinstudierungen von „Tell" (unter Brecher) und „Rigoletto"; und endlich wird, „Ende gut, alles gut", am 31. Mai Nikisch nochmals den Tristan dirigieren. Zum Benefiz des Hamburger Stadttheaterorchesters und vor allem zum Benefiz des Werkes selbst. Heinrich Chevalley.

KOPENHAGEN: Endlich — im April — erschien in unserer Königl. Oper die erste — und wohl die einzige — Neuheit in dieser Saison. Es handelte sich nur um einen Einakter „Kain", das Musikdrama von Eugen d'Albert. Die Wahl schien schon im voraus etwas merkwürdig; das Werk war ja vom deutschen Publikum und von der

deutschen Kritik keineswegs begeistert aufgenommen worden; und in Deutschland dürften doch die Rücksichten auf den genialen Klavierspieler eine Rolle spielen. Bei uns, wo d'Albert als solcher wenig bekannt ist, hatte „Kain" absolut keinen Erfolg. Die Aufnahme war freundlich, die rein musikalischen Qualitäten wurden anerkannt, konnten aber den Mangel an Persönlichkeit und dramatischem Wurf nicht verdecken. Als Kain trat der talentvolle junge Sänger Helze-Nissen auf. — Unser „Siegfried", P. Cornelius, der bei den „Lieban-Abenden" ehrenvoll mitwirkte, versuchte sich als Lohengrin. Ganz so gut wie Siegfried stand ihm die Rolle nicht und noch weiss er nicht die Mischung von Mystik und Heldentum herauszubringen. Doch im grossen und ganzen war die Leistung gelungen und wir werden in Herrn Cornelius gewiss einen guten und lange vermissten Wagner-Sänger bekommen. William Behrend.

MANNHEIM: Unsere Hofoper beendete soeben den 3. Ringzyklus. „Rheingold" und „Walküre" erschienen dabei in festlich geschmücktem und festlich beleuchtetem Hause als Jubiläumsfest-Vorstellungen, denn diese beiden Dramen gingen vor 25 Jahren, am 13. und 14. April, unter der Leitung von Franz Fischer zum ersten Male auf der hiesigen Bühne in Szene. Die vier Dramen fanden unter W. Kählers Leitung eine ganz vorzügliche Wiedergabe, strichlos und streng stilgerecht, dazu mit eignen Kräften. Nur das Walküren-Ensemble musste durch einige auswärtigen Kräfte ergänzt werden, nicht zu seinem Vorteil, und in „Siegfried" half eine Dame aus Stuttgart als Erda aus. Vorzüglich hielt sich das Orchester, und unter den Solisten bewährten sich aufs neue als erstklassige Wagnerinterpreten Fr. Carlen (Loge, Siegmund und Siegfried), Max Bucksath (Wotan und Wanderer), Alfred Sieder (Mime), J. Kremer (Alberich), Margarete Brandes (Brünnhilde), und Betty Kofler (Erda). — An Neueinstudierungen sind zu erwähnen „Hans Heiling", Langers „Pfeifer von Hardt" und Schillings' „Ingwelde". Margarete Brandes gab eine grosszügige Ingwelde, Bucksath einen hochbedeutsamen Gest und Carlen einen trefflichen Skalden. „Der Gaukler unserer lieben Frau" soll die nächste und letzte Novität der Saison sein. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Auf eine ziemlich unhoftheatermässige Novität, die phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen" von Jacques Offenbach, die in guter Besetzung volle Häuser machte, ist gestern eine weitere, seit langem erwartete: Schillings' „Pfeifertag" gefolgt. Die Anklagen gegen den Graf Sporkschen Text dieser heiteren Oper zu begreifen, bedarf es keines Scharfblickes. Dass der „Pfeifertag" ohne Wagners „Meistersinger" nicht denkbar wäre, dass die vom Dichter beabsichtigte „Heiterkeit" eine ganz andere Wirkung beim Publikum hervorruft, dass endlich, abgesehen von sonstigen technischen Mängeln das Stück für den schmächtigen Inhalt zu umfangreich ist, all das muss bei unbefangenem Erwägen wohl auch der Komponist des „Pfeifertag" zugeben. Man kann die Wahl des Libretto's bei dem Aufwand an Geist und Arbeit, der sich in Schillings' Musik offenbart, wirklich nur bedauern. Die Partitur enthält viele feine Züge; namentlich die das Milieu unterstützenden Partieen sind von melodischer Frische und oft frappantem Kolorit. Die Aufführung war szenisch und darstellerisch, insbesondere aber musikalisch vortrefflich. Bender gab einen imposanten Schmassmann von Rappoltstein, Dr. Walter den Velten Stacher mit überlegenem Spiel. Die Partie der Herzland sang Frl. Tordek ungemein warm; recht temperamentvoll war Frl. Bosetti als Albeit. Am Schluss wurde der Komponist mit den Darstellern wiederholt stürmisch gerufen, hatte also einen schönen äusseren Erfolg zu verzeichnen. — Als nächste und letzte Novität steht Blechs Dorfidylle „Das war ich" in Aussicht. Dr. Theodor Kroyer.

PARIS: Am 20. April brachte die Grosse Oper ihre, wie schon jetzt vorauszusehen, einzige Neuheit des Jahres, „Le Fils de l'Etoile" von Camille Erlanger. War es ein Erfolg oder nicht? Bei keiner Bühne ist es so schwer, dies von Anfang an zu

sagen, als bei der Grossen Oper. Ein durch den Gebrauch bewährtes Orakel sagt, dass an der Grossen Oper nur solche Werke dauernden Erfolg haben, die entweder nicht für sie geschrieben waren oder doch ihre erste Aufführung anderswo gefunden haben. Camille Erlanger, ein geborener Pariser elsässischer Herkunft, der im Jahre 1888 mit fünfundzwanzig Jahren seinen ersten Rompreis erwarb, erregte grosse Hoffnungen durch sein Oratorium „Saint-Julien l'Hospitalier", obschon es nie eine vollständige Aufführung erfahren hat, aber seine mystische Oper „Kermaria", die eine trübe bretonische Sage verwertete, fiel 1897 in der Komischen Oper durch. Ein viel günstigeres Schicksal fand drei Jahre später an der gleichen Bühne der „Polnische Jude", dem bloss die Gleichzeitigkeit von Charpentier's „Louise" und der deutschen Oper gleichen Stoffes von Weiss geschadet hat. Sein „Sternensohn" besitzt von seinen bisherigen Werken jedenfalls den Vorzug eines gutgewählten Stoffes und eines poetischen Textbuches, das von dem bekannten Dichter und Kritiker Catulle Mendès herrührt. Beide Urheber sind Israeliten und daher sagte es ihnen besonders zu, den letzten Versuch des Volkes Juda, die Römerherrschaft zu brechen, musikdramatisch zu gestalten. Im Grunde war jener Aufstand des Bar-Kochba im Jahre 132 nach Christus ein tollkühnes Unterfangen, bei dem die unedlen Motive vorwalteten, aber Mendès hat es verstanden, die Geschichte in ein zugleich heroisches und symbolisch-mystisches Halbdunkel zu versetzen, das der musikalischen Behandlung günstig ist. Sein „Sternensohn" wird samt seiner aufopferungsfähigen Gattin Sephora, der Tochter des Propheten Akiba, der Spielball der Zauberkünste von zwei Baalpriesterinnen. Lilith verführt als Kriegsgefangene den Helden dazu, sie als Gemahlin neben Sephora zu setzen, und, da diese, um das Herz ihres Gatten wiederzugewinnen, die Grosstat der Judith am römischen Feldherrn Julius Severus zu wiederholen beschliesst, gaukelt ihr Belthis, die zweite Zauberin, einen Traum vor, worin sie dem Römer den Kopf abzuschlagen glaubt. Da sie aber zu ihrem Gatten zurückkommt, findet sich im Sacke ihrer Dienerin statt des blutigen Hauptes bloss ein grosser Stein. Die Römer überraschen im gleichen Moment das Heer Bar-Kochbas und er erliegt samt der treuen Sephora im Kampfe. Die Baalpriesterinnen triumphieren über Jehova und seine Diener. Das Christentum bleibt — glücklicherweise — ganz ausser Betracht und das Römertum erscheint bloss als pantomimische Vision der Sephora. Die grosse Schwäche des Textbuches bildet aber der im Grunde nur komische Schabernack der Zauberin Belthis, wodurch die Tat der neuen Judith in das Bereich des Traumes gerückt und der Stein in den Sack geschoben wird. Was nun die Komposition betrifft, so gehört Erlanger hier mehr als je zu den konsequentesten Sklaven des Leitmotivs. Da er aber seinen Leitmotiven meist einen höchst verzwickten chromatischen Charakter gibt und ihnen allzuoft mit Blech ein Relief zu verleihen sucht, das sie an sich nicht besitzen, so führt hier das im Grunde ja sehr berechtigte System des Leitmotivs trotz aller kontrapunktischen und harmonischen Geschicklichkeit des Tonsetzers viel Monotonie herbei. Im ersten Bild, das zuerst die beiden Zauberweiber und dann das erste Zusammentreffen des Sternensohnes und der Lilith (Sephora) vorführt, ist die Wirkung am stärksten, weil da die Motive noch relativ neu und unverbraucht klingen. Später fesseln fast nur noch die Auftritte der Verführerin Lilith, die allein als „musikalischer Charakter" in Anspruch genommen werden kann. Einiges Verdienst dafür gebührt übrigens auch der trefflichen Altistin Héglon, die der Lilith in Gesang und Spiel den gleichen verführerischen Reiz zu verleihen wusste, wie ihrer Paradepartie, der Dalilah von Saint-Saëns. Beim Tenoristen Alvarez konnte man weder das Spiel, noch den Gesang, sondern bloss gewisse Noten bewundern. Frl. Bréval hätte wohl kaum aus der Sephora, der unglücklichen Traum-Judith, mehr machen können, als sie daraus gemacht hat. Delmas hatte als majestätischer, aber kurzsichtiger Prophet einige gute Momente. Glänzend war zwar die Orgie im

römischen Lager, in dem das Ballet eine gute Verwendung findet, ausgestattet, aber den wenigsten Zuschauern dürfte es klar geworden sein, dass dieses gleissende Bild nur den Traum der Sephora vorstellt. Das Ausstattungsbedürfnis der Grossen Oper hat hier den eigentlichen Sinn der Handlung nur gestört und verdunkelt. Felix Vogt.

PRAG: Wieder eine Uraufführung im Deutschen Theater! „Schlaraffenland" von Karl Weinberger. Sie hatte einen freundlichen Erfolg, zu dem das famose Fuldasche Stück, das die Grundlage bildet, nicht das wenigste beitrug. Schade dass der tragikomische Schluss des Originals der Trivialität des Operngeschmacks zu Liebe zum versöhnlichen Ausgang umgebogen wurde. Weinberger ist bisher nur als Operettenkomponist hervorgetreten und man merkt dies an den ernsten Stellen der Oper, die alle eine gewisse Untiefe der Auffassung bekunden, wogegen den heiteren Partieen ein Schuss frischer Operettenrhythmik nicht geschadet hätte. An Witz und musikalischem Humor fehlt es beinahe ganz. Dagegen steckt in den lyrischen Partieen manches Gefällige und die Szene, wo die Kinder im Schlaraffenreiche aus dem blühenden Kinderhain auf Wunsch geliefert werden, entschied durch den Reiz der Situation und die einschmeichelnde Musik den Erfolg. Das Orchester klingt, entbehrt jedoch der Schattierung. Die Deklamation lässt viel zu wünschen übrig, und hoffentlich ist die gute Aufnahme der Oper dem Komponisten ein Ansporn, an der Beseitigung dieser Mängel zu arbeiten. Frl. Förstel und die Herren Aranyi, Pauli, Haydter waren sehr gute Vertreter der Hauptrollen.

Dr. R. Batka.

STRASSBURG: Zwar stehe ich nicht, wie manche, auf dem Standpunkt, anzunehmen, dass eine Musik notwendigerweise schlecht sein müsse, weil ein Graf sie geschrieben hat, doch kann ich andrerseits der Oper „Antonius und Kleopatra" von Wittgenstein, der letzten Premiere dieser Saison, die Palme der Unsterblichkeit nicht zuerkennen. Gewiss ist alles gut gemeint, und zum Teil, namentlich in einigen Ensembles, auch wohlklingend gesetzt, aber zur Charakteristik des schwülen Orients, vor allem der dämonischen Ägypterkönigin, fehlt der in Nessler-Abtschen Bahnen, nicht ohne starke Schumann-Reminiszenzen einherwandelnden Musik doch so ziemlich alles. Frl. Borchers und H. Pokorny bemühten sich, den farblosen Titelfiguren möglichst Leben einzuhauchen; das Ensemble der Aufführung stand etwas im Zeichen des „scheidenden" Lohse. Verkennt man auch nicht, dass sein Interesse für das Strassburger Repertoire in der letzten Zeit kein besonders grosses mehr war, so sieht man doch nur ungern ihn jetzt nach Köln ziehn, in dankbarer Erinnerung an manchen Abend höchsten musikalischen Geniessens, den uns der Stab des temperamentvollen und urmusikalischen Lenkers vermittelt hatte. — Gern werden wir seinen Nachfolger Gorter in denselben Bahnen begrüssen. — Ein Plaichinger-Gastspiel war die Signatur der letzten Wochen. Einige erste Rollenfächer wechseln zur nächsten Spielzeit — hoffentlich nicht zu ihrem Nachteil.

Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Die Zeit der Premieren brachte neulich die vor zwei Jahren in Italien bekannt gewordene Oper von Orefice „Chopin", ein aus den verschiedensten Werken des Meisters zusammengestelltes Potpourri. Die Faktur des Werkes, was Instrumentierung, Sologesänge und Chorsätze anbetrifft, ist wirklich meisterhaft — von echtem künstlerischen Sinn und Wert kann aber bei dergleichen Arbeiten keine Rede sein. Die Aufführung mit Herrn Leliwa als Chopin (ausgezeichnet), Frau Zboińska als Flora (George Sand), Grabczewski (Elio) war sehr sorgfältig vorbereitet und fand eine sehr warme Aufnahme seitens des Publikums. H. Opieński.

WIEN: In weit vorgerückter Spielzeit brachte Direktor Mahler Verdi's „Falstaff", der in Wien bisher nur 1893 einige Aufführungen durch italienische Künstler erlebt hat. Das Werk gefiel vorläufig in hohem Grade nur der beschränkten Zahl von Zuhörern,

die rein artistisch zu geniessen versteht und gab Mahler Gelegenheit, in der Wiedergabe seine glänzendsten Fähigkeiten zu bewähren. Im „Falstaff" gilt es, die geschärften Pfeile der Verdischen Faktur treffsicher nach dem Ziele abzuschiessen, die verschlungenen Linien der Ensemblesätze mit grösster Deutlichkeit hervortreten zu lassen, den Parlandostil in leichtem Fluss zu erhalten und durch Anleitung der Darsteller alle die feinen charakteristischen Wirkungen zu sichern, an denen diese Partitur so reich ist. Nach diesen Richtungen liegt die stärkste Begabung des Direktors und Dirigenten Mahler. Auch im Szenischen sicherte ihm Professor Roller eine wirksame Unterstützung. So kam eine vortreffliche Aufführung zustande, deren feine Detailarbeit zu verfolgen einen wahren Genuss bereitete. Herrn Demuths Falstaff war, wenn auch von Humor nicht ganz ausreichend saturiert, die Leistung eines ausgezeichneten Künstlers, der den stimmlichen und technischen Anforderungen der Rolle vollkommen gewachsen ist und auch in der Darstellung nicht weit zurückbleibt. Frau Gutheil-Schoder war eine Alice von genialer Lebendigkeit. Frau Hilgermann und Frau Michalek sekundierten vortrefflich und Weidemann bot einen kraftstrotzenden, leidenschaftlichen Ford. Herrn Borottaus (Fenton) weicher Tenor fügte sich angenehm in das Ensemble.

Gustav Schoenaich.

KONZERT

BERLIN: Die Konzertvereinigung des Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirchenchores unter ihrem Dirigenten Alex Kiesslich gab ein Konzert, in dem das Programm anfangs Stücke von Palestrina und Orlando di Lasso, danach noch Chorsätze moderner, meist lebender Tonkünstler brachte. Es waren nur zwölf Herren, die den kleinen Männerchor bildeten, aber darunter keine Niete, lauter erlesene wohlgebildete Stimmen. Im tiefen Bass vernahm man ein Kontra B, im Tenor das eingestrichene B, so dass der Umfang drei Oktaven umfasste. Reine Intonation, deutliche Textaussprache, ganz besonders fein abgetönte dynamische Schattierungen bildeten ein wohltuendes Ganze; Dirigent und Sänger verstanden sich aufs intimste. E. E. Taubert.

Ida Wanoschek, eine begabte junge Geigerin, debutierte mit Glück, ohne freilich ihr zu schwieriges Programm ganz bewältigen zu können; Alexander Heinemann, der sie unterstützte, scheint immer mehr ein Stimmathlet werden zu wollen und sich in Gesuchtheit des Vortrags zu gefallen. Beendet wurden auch die populären Konzerte des Philharmonischen Orchesters, die seit Weihnachten meist von Otto Marienhagen dirigiert wurden und leider gar keine Neuigkeit brachten. Je ein Symphoniekonzert wurde von fremden Dirigenten geleitet, so von Frischen-Hannover, von unsern drei Hofkapellmeistern Richard Strauss, Dr. Muck und Edmund von Strauss, endlich von August Scharrer, der dann zum ständigen Dirigenten gewählt wurde, ferner dirigierten je einmal die Komponisten Georg Schumann, Gernsheim, d'Albert und Siegfried Wagner, die auch eigene Werke zur Aufführung brachten. Dr. Wilh. Altmann.

Das letzte Symphoniekonzert der Kgl. Kapelle brachte unter Weingartners vornehmer Leitung in vollendeter Weise die Symphonieen Es-Dur von Schumann, G-moll von Mozart und A-Dur von Beethoven. W. R.

BRESLAU: Unsere grossen Konzert-Institute, Orchesterverein und Singakademie, haben schon im März ihre diesjährige Tätigkeit eingestellt. Als Nachzügler erschien die regelmässig im April wiederkehrende Aufführung der „Schöpfung" von Haydn, in der Dr. Dohrn fast alle Tempi zu schnell nahm. Die Soli wurden von Emmy Collin, Hedwig Bönisch, Willi Schmidt und Eugen Franck gesungen. Mit grossem Erfolg spielte der kleine Geiger Vecsey. Seine frühreife Technik wurde auch hier angestaunt. Erwähnt

seien die Liederabende der mit sympathischer Stimme und gutem Vortragstalent begabten Baritonisten Hans Hielscher und Dr. Brause, sowie der Liederabend der temperamentvoll gestaltenden, stimmgewaltigen Martha Schauer-Bergmann. Viel Beifall fand der Pianist Ernst v. Dohnanyi. J. Schink.

CHICAGO: Die Anwesenheit von Richard Strauss und die von ihm geleiteten Konzerte bildeten den Mittelpunkt des musikalischen Lebens der Frühjahrssaison, die nach vielwöchentlicher Pause, verursacht durch den Brand des Iroquoistheaters und die damit verbundene Schliessung sämtlicher Theater und Konzerthallen, eine um so reichere Flut von Konzerten herbeiführte. Die zwar wohlverdienten Ehren der Strausskonzerte aber dem Dirigenten-Komponisten allein zuschreiben zu wollen, das hiesse trotz der grossen amerikanischen Popularität von Richard Strauss doch dem in diesen Konzerten erfolgreichst mitwirkenden Thomasorchester unrecht tun und dürfte selbst dem enragiertesten Straussfanatiker als „zu viel Strauss" erscheinen. Die Strausswerke waren hier jahrelang vorbereitet und vorzüglich wiedergegeben worden, so dass der Nimbus des selbstdirigierenden Komponisten dabei ein mehr äusserliches Moment war, dass aber sonst, von einigen individuellen Temponuancen abgesehen, in dem Hauptmomente aller Strausskompositionen, nämlich der Technik, unser Orchester diese Werke auch früher gleich erfolgreich zur Geltung gebracht hat. Von Neuwerken, die uns die diesjährige Orchestersaison gebracht hat — es waren weit weniger als im Vorjahre, auch keine „Schlager" — war Hugo Wolfs „Penthesilea" durch ihre eigenartige Erfassung des Kleistschen Dramas am interessantesten, wenn auch nicht befriedigendsten, da dieser Stoff wohl kaum einen rechten Vorwurf für die musikalische Komposition bildet. Ein Neuwerk unseres hochtalentvollen Orchestermitgliedes, Friedrich Stock, gefiel trotz der etwas verbrauchten Variationenform durch die Frische der Empfindung und ebensolcher Harmonisierung, die sich glücklich von überfeinerten Effekten fernhält und lieber ein Plus von musikalischer Erfindungskraft und eine sehr glatte Beherrschung der Orchestermittel aufweist. Die vielen Solistenkonzerte, mehr quantitativ, als qualitativ, hier aufzählen zu wollen, erscheint überflüssig. Aus dem Zyklus der Strausskonzerte sei nur noch die vorzüglich gelungene geistige Auffassung der Strauss-Lieder durch Frau Strauss-de Ahna hervorgehoben, die diese Lieder mehr durch den seelischen Vortrag und innigste Verquickung mit der Strauss„manier", als durch Aufwand glänzender Stimmmittel ausstattete. Wir hatten Rezitals von Reisenauer, von der unermüdlichen Schumann-Heink, dem Liebling des deutschen wie besonders des amerikanischen musikalischen Publikums. Das Sauret-Trio der Herren Sauret (Violine), Bruno Steindl (Cello) und dem trefflichen Klaviermeister Rudolph Ganz, gab mehrere hervorragende Konzerte in dieser Saison. „Parsifal" in Konzert- und Rezitalform muss hier für die vergeblich erhoffte Bühnenaufführung entschädigen. Eugen Käuffer.

DESSAU: Am 30. März brachte Franz Mikorey mit der Singakademie, dem Hoftheaterchor und dem Hoforchester Franz Liszts erhabenes Christus-Oratorium zu hervorragend schöner Wiedergabe. Im neunten Abonnementskonzert fesselte neben dem poesievollen Spiel der Oberonouvertüre sonderlich eine künstlerisch ausgereifte Ausführung der „Eroica". Ernst Hamann.

DÜSSELDORF: Mit einer in allen Teilen wohlgeratenen Aufführung der Matthäus-Passion (Solisten: Litzinger, Dr. F. Kraus, Frl. Münch, Fr. Dr. Kraus-Osborne, F. W. Franke [Orgel]) beschloss der Musikverein unter Prof. Buths seine dieswinterliche Tätigkeit. Den letzten Kammermusikabend besorgten die „Böhmen". Der Gesangverein machte sich um eine gediegene Vorführung der Mozartschen c-moll Messe, in der Rose Ettinger (London), Caroline Kaiser (Düsseldorf) glänzten, die Herren W. Schmidt (Frankfurt), Wassmuth (Hanau) sehr befriedigten, verdient. Raoul Koczalski gab einen Klavierabend. Richard

Hähn stellte sich als stimmbegabter Bariton vor, an seinem Abend unterstützt durch Dr. Otto Neitzel am Ibach. Carl Bayrhoffer gab einen Kompositionsabend und entpuppte sich dabei als feinsinniger, hochbegabter Liederkomponist und guter Cellokünstler. Eine ganze Reihe von Aufführungen im Konzertsaal, darunter auch verschiedene Wohltätigkeitsveranstaltungen, besassen vorwiegend lokales Interesse. A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Mit einer ausgezeichneten Aufführung von Verdi's „Requiem" haben unter Dr. Hayms Leitung die dieswinterlichen Konzerte der Konzertgesellschaft einen glänzenden Abschluss gefunden. Der Chor, der sich durch grosse Klangschönheit auszeichnete, und das Orchester leisteten Vorzügliches. Auch das Soloquartett war durch Emmy Mohr, Frau Prof. Schmidt, Albert Jungblut und Willy Fenten vorzüglich besetzt. Im letzten Symphoniekonzert bewährte sich neben Frau Cahn-Poft im Griegschen Konzert Frau Saatweber-Schlieper als eine den Gehalt der Komposition völlig erschöpfende Klaviervirtuosin. Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Ein Konzert zu wohltätigem Zweck, gegeben von Anton Sistermans, hat die Saison für diesmal wohl beschlossen. Der Konzertgeber, dem mehrere Schüler, unter ihnen auch seine eigene Gattin, mitwirkend zur Seite standen, sah sein Unternehmen nicht nur künstlerisch, sondern wohl auch materiell mit Erfolg gekrönt, wogegen Franz von Vecsey, der kleine Geigenmagier, bei seinem vorhergegangenen zweimaligen Auftreten nicht die Genugtuung hatte, das Auditorium — es war in diesem Fall freilich der grösste unter den hiesigen Konzerträumen — voll besetzt zu sehen. Dafür erreichte der Enthusiasmus der Hörer an beiden Abenden eine nicht oft zu beobachtende Höhe. Er entzündete sich natürlich besonders an den mit fast unheimlicher Fertigkeit vorgebrachten Virtuosenkunststücken von Hubay, Paganini u. a.; ernstere Kunstfreunde mussten sich aber auch von der verhältnismässig hohen Solidität in der Auffassung von Mendelssohns e-moll Konzert, ja auch von Bachs „Air" freudig betroffen fühlen. Hans Pfeilschmidt.

KASSEL: Die letzten Konzerte der Kgl. Kapelle unter Dr. Beier, wurden unter Mitwirkung von Rose Ettinger, der Geigerin Mina Rode (Brahms-Konzert), der Altistin Hertha Dehmlow und vor allem der Frau Carreño höchst genussreich. In den Kammermusiken der Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt war neu das wertvolle, fesselnde d-moll Quartett von E. E. Taubert. Einen ausgezeichneten Pianisten haben diese Abende in Dr. E. Zulauf. Ein Trio-Abend der Herren Berger, Mühlfeld und Piening aus Meiningen erfüllte vollauf unsere hohen Erwartungen. Mit Beifall wurden wieder die Wunderkinder Steindel überschüttet. Dann rief ein Liederabend Wüllners gebührende Bewunderung, bei manchen aber auch Kopfschütteln hervor. Erfolgreich war auch das Auftreten des Baritonisten Dr. Brause in einem Liederabend, wie des Frl. M. v. Buttlar in einem Konzert der Liedertafel, in dem ausserdem Konzertmeister Dieterich aus Düsseldorf als Virtuose glänzte. Musikdirektor K. Hallwachs, der Leiter der Liedertafel und des Oratorienvereins, gab in den sorgsam studierten Männerchören wie mit einer bestens gelungenen Vorführung von Verdi's Requiem neue Proben seiner erfolgreichen Wirksamkeit. Eine recht gute Vorführung erhielt ferner am Karfreitag Kiels „Christus" durch die Kgl. Kapelle und einen ad hoc gebildeten Chor unter Dr. Beier. Dr. Brede.

KOPENHAGEN: Aus den vielen Konzerten greife ich nur ein paar von grösserem Interesse hervor: das von der norwegischen Sängerin Cally Monrad mit Wilhelm Stenhammar zusammen gegebene. Frau Monrad ist als Liedersängerin in Norwegen und Schweden sehr gefeiert, bei uns war ihr Erfolg nicht so durchschlagend, z. B. lange nicht wie der von Frau Järnefelt, die allerdings auch mit grösserer Stimme und feurigerem Temperament begabt ist. Immerhin war die Bekanntschaft mit der intelligenten und energischen jungen Sängerin von nicht gewöhnlichem Interesse. — Im Dänischen Konzertverein — der vom Staat eine

einzig dastehende Unterstützung von 5000 Kr. in drei Jahren erhalten hat! — kamen drei Neuheiten zur Aufführung. Eine Ouvertüre von einem debutierenden, nicht mehr ganz jungen Musiker P. Andersen, der namentlich Talent für (sehr moderne) Instrumentation zeigt. Dann ein neues Violinkonzert von P. E. Lange-Müller, von Axel Gade gespielt, ein melodiereiches, poetisch angehauchtes und schön durchgearbeitetes Werk, das bloss die Geige nicht besonders vorteilhaft behandelt und bisweilen etwas unmodern anmutet. Endlich ein grosses Solo- und Chorwerk „Gurrelieder", ein wunderschöner Liederzyklus von I. P. Jacobsen, komponiert von G. Helsted, das trotz Unebenheiten durch männliche Kraft, Phantasie, bedeutendes Können und vornehme Haltung viel Aufsehen und — obschon nicht eben „populär" — auch vielen Beifall erregte. William Behrend.

MANCHESTER: Vom verflossenen Monat ist nichts zu berichten, da die „Season" hier, nicht wie in London, sondern wie in Deutschland nach Ostern zu Ende geht. Einige grosse Konzerte zugunsten des Fonds — natürlich unter Richter — hatten einen mächtigen Erfolg. Das Manchester-College gab uns eine ausgezeichnete Vorstellung der Zauberflöte; mir ist nicht bekannt, ob deutsche Schulanstalten sich so grossen Aufgaben widmen. Ausser dem letzten allgemein befriedigenden Brodsky-Kammerkonzert-Abend boten andere Darbietungen nur Zeichen einer schläfrigen Musiksaison. Conrat.

MANNHEIM: In den drei letzten Akademieen unseres Hoftheaterorchesters wurden als Novitäten geboten: Gustav Mahlers dritte Symphonie, in der der erste lange und aller Einheitlichkeit ermangelnde Satz wenig Genuss bot, während die folgenden Sätze sehr interessierten, das Finale, ein herrliches breit dahinfliessendes Adagio, sogar ausserordentlich gefiel. Im ganzen entspricht die Wirkung nicht dem kolossalen Aufwande an Ausdrucksmitteln, immerhin wurde das Werk unter des Komponisten eigner Leitung mit grossem Interesse gehört; ferner „Ostern", ein symphonisches Gedicht von Fritz Volbach, das das Erwachen des Frühlings aus den Fesseln des Winters und das Erlösungsfest Ostern in lebhaften Farben schildert. Leider beeinträchtigt eine gewisse Weitschweifigkeit den Totaleindruck, der Schluss ist künstlich hinausgezogen; endlich Bruckners 9. Symphonie, leider ohne Tedeum, die unter W. Kaehlers Direktion eine sehr gute Interpretation erfuhr. Karl Scheidemantel und Eugen d'Albert waren die Solisten der beiden letzten Konzerte. Zu ihnen gesellten sich in hiesigen Vereinskonzerten Lilli Lehmann, die als Mozartsängerin viel Anerkennung fand, Signe de Rappe, eine vielversprechende junge Sängerin, und Fritz Kreisler, der treffliche Geiger. Unter den vielen Volkskonzerten verdient besondere Erwähnung das Volkssymphonie-Konzert des Kaimorchesters; der Erfolg der gesamten Konzerte, die diese Vereinigung unter Weingartner und Peter Raabe hier gab, war ein so bedeutender, dass zur Zeit Verhandlungen schweben, dieses Orchester den Sommer über hier konzertieren zu lassen. Den würdigen Schluss bildete die Aufführung von Bachs h-moll Messe durch den Musikverein. Der Verein, seit 12 Jahren von Ferd. Langer geleitet, feierte mit diesem wohlgelungenen Konzert das Jubiläum seines 75jährigen Bestehens in würdigster Weise. Solisten waren Margarete Brandes, Tilly Koenen, Friedrich Carlén und Wilhelm Fenten.
K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die Saison ist im Aussterben; die grossen Konzertinstitute haben ihre Pforten bereits geschlossen, die Solistenabende werden spärlicher. Genannt seien ein interessanter moderner Klavierabend von A. Schmid-Lindner, ein Klavier-Violinabend von Erika von Binzer und Miroslaw Weber. Der Pianist Klum brachte mit dem Kaimorchester u. a. das Klavierkonzert von Paderewski zum Vortrag. Ein Klavier-Liederabend von Schmid-Lindner und Dressler brachte einige interessante Neuheiten von Thuille und Schillings. Das Interessanteste war aber das Konzert der Bläservereinigung unseres Hoforchesters, in dem ausser der bekannten Suite von Strauss und einer neuen sehr

schönen Symphonie von Hans Bill auch Beethovens Trio für 2 Oboen und engl. Horn (op. 87) in vorzüglicher Weise zur Aufführung kam. Eugen Schmitz.

NEW YORK: Die Konzert-Saison geht ihrem Ende mit Riesenschritten entgegen. Natürlich finden um diese Zeit immerhin noch ziemlich viele Veranstaltungen statt, aber die Mehrzahl von ihnen hat nur lokales Interesse. — Wie nicht anders zu erwarten, stehen die Konzerte, an denen Richard Strauss aktiv beteiligt ist, im Vordergrunde des Interesses. Über das dritte Festkonzert mit der Uraufführung der „Symphonia Domestica" ist bereits berichtet worden. Eine für den 27. April angesetzte Wiederholung des grossartigen Werkes ist leider wieder abgesagt worden. — Auch das letzte Konzert der Philharmonischen Gesellschaft stand unter dem Zeichen Richard Strauss. Er war der letzte der Philharmonischen Gastdirigenten und leitete ausser seiner Liebesszene aus der „Feuersnot" und „Tod und Verklärung", die überwältigend schön zur Aufführung gelangten, noch Mozarts Jupiter-Symphonie. Zwar befremdeten hierbei die von Strauss gewählten Tempi nicht wenig, jedoch hatte man trotzdem einen vollgültigen Genuss durch die feinen Abstufungen in dynamischer Hinsicht, die belebenden Modifikationen der Zeitmasse und die durchaus individuelle Auffassung des Dirigenten. David Bispham sang eine Reihe Straussscher Kompositionen, teils mit Orchester, teils mit Klavier. — Frank Damrosch brachte mit der Oratoriengesellschaft eine technisch einwandfreie Wiederholung von Elgar's „Die Apostel". Auch bei dieser zweiten Gelegenheit gewann ich den Eindruck eines Meisterwerks. — Mit der von ihm begründeten Peoples Choral-Union führte Frank Damrosch „Das Feuerkreuz" von Bruch, ein nur in seinen Chören fesselndes Werk, Szenen aus dem dritten Akt der „Meistersinger" und zwei Chorkompositionen amerikanischer Tonsetzer auf. Edgar Stillman Kelley und Henry Holden Huss beweisen wohl beide treffliches Können, es fehlt ihnen jedoch ganz entschieden an Phantasie, woran amerikanische Komponisten bekanntlich niemals Überfluss haben. In Huss' Arbeit bewegt sich ausserdem die Orchestration auf sehr ausgetretenen Pfaden. — Der Hauptstar unter den Solisten ist Alfred Reisenauer geblieben. Im Konzert des „Arion" trug er Liszts Es-dur Konzert vor und versetzte das Publikum in hellste Begeisterung. Die zum fünfzigjährigen Jubiläum des Arion von Lorenz komponierte Festhymne gelangte mit grossem Erfolg zur Wiederholung. — Der blinde Geiger Edwin Grasse spielte mit Frau Carl Hauser im Tonkünstlerverein seine eigene Violinsonate in e-moll, op. 3. Er ist ohne Zweifel auch auf kompositorischem Gebiet sehr ernst zu nehmen. An Phantasie ist kein Mangel, das Scherzo ist humorvoll, das Adagio tief empfunden. Die Sonate wurde von beiden Künstlern ausgezeichnet gespielt. — Der Sänger Tor van Pyk enttäuschte in seinem Rezital gewaltig. Für den Vortrag Schubertscher Lieder fehlt ihm so gut wie alles. Arthur Laser.

PETERSBURG: Die diesjährige Konzertsaison hat noch ganz hervorragende Nachklänge gehabt, so unter anderem die Tschaikowsky-Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Arthur Nikisch. An drei aufeinanderfolgenden Abenden brachten die Philharmoniker die sechs Symphonieen unseres grössten Symphonikers, ferner die Phantasie-Ouvertüre „Hamlet" und „Francesca da Rimini" zur Aufführung. Am ersten Abend spielte Sofie Menter das unbekannte zweite Klavierkonzert in G-dur. Das Werk hat ohne Zweifel schöne Einzelheiten, aber es würde stellenweise sehr trocken und ermüdend erschienen sein, hätte nicht Frau Menters Meisterschaft alle Schwierigkeiten spielend überwunden und durch den Glanz ihres Spiels wahre Beifallsstürme erzielt. Dass Arthur Nikisch und die Berliner Philharmoniker sowohl während der Konzerte als auch am Schluss derselben mit Ovationen überschüttet wurden, war eine ganz natürliche Folge seiner und des berühmten Orchesters fast einzig dastehenden Leistungsfähigkeit.

Bernhard Wendel.



PFORZHEIM: Die letzten vier Musikvereinskonzerte brachten uns ausser der liebenswürdigen Steindelfamilie und dem Petri-Quartett Henri Marteau und als wirkungsvollen Abschluss wieder das Kaim-Orchester, das unter Raabes Führung die gewaltige Schönheit und himmelstürmende Macht von Bruckners Trompetensymphonie (No. 3 d-moll) überzeugend darlegte. Hugo Wolfs Penthesilea fand eine dankbare Gemeinde, wenn man sich auch für Wolf als Symphoniker nicht so einhellig zu erwärmen vermochte, wie für Bruckner. Theodor Röhmeyer und Marie Gross liessen das III. und IV. Volkskonzert folgen, wobei namentlich der dem IV. zugrunde gelegte Gedanke („Goethe und Schiller in Wort und Ton") das Institut der Volkskonzerte seinem Zweck einen Schritt näher zu bringen berufen war. Röhmeyer gab ausserdem mit vier Karlsruher Hofmusikern drei Kammermusikabende, die jeweils aus der musikalischen Produktion nur eines Meisters schöpften (Schubert, Brahms und Beethoven). Unter Albert Fauths Leitung verlief ein grösser angelegtes Konzert des Männergesangvereines recht interessant. Sehr sympathisch wurde dabei eine tüchtige Arbeit Fauths aufgenommen, eine Komposition für grosses Orchester, Baritonsolo und Frauenchor, der die stimmungsvolle Dichtung „Traumsommernacht" von Bierbaum zugrunde gelegt ist. Aus der Zahl der übrigen Veranstaltungen nennen wir ein Instrumentalkonzert, in dem Konzertmeister Wendling aus Stuttgart solistisch mitwirkte; Kammersänger Büttner aus Karlsruhe gab mit Rose Ethofer und Fauth am Flügel einen Liederabend. Röhmeyer will mit einem neugebildeten gemischten Chor „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann aufführen und ausserdem steht für diese Saison noch eine Aufführung von Mendelsohns „Paulus" im evangelischen Kirchenchor aus.

Ernst Götze.

PRAG: Aus unserem nunmehr versiegenden Konzertleben ist bloss der Besuch Ferdinand Loewes mit dem Wiener Konzertverein bemerkenswert. Bruckners „Neunte" begegnete trotz vorzüglicher Wiedergabe geringem Verständnis. — Ein dreitägiges tschechisches Festival war mehr politisch als künstlerisch anziehend, zumal es gar keine Neuheiten, sondern lauter schon mehr oder weniger bekannte Werke brachte. Das Hauptwerk war Dvořáks Oratorium „Die heilige Ludmilla". Der Festdirigent Nedbal wurde sehr gefeiert.

Dr. R. Batka.

STOCKHOLM: Wieder haben wir einige interessante Orchesterabende gehabt. Edw. Neruda liess uns seine Meisterschaft als Dirigent bei einem Konzert im Opernhaus bewundern. Die neue philharmonische Gesellschaft gab unter Rungs Leitung Edw. Elgar's „Traum der Gerontius". Unter den Solisten zeichnete sich Frau Afzelius besonders aus.

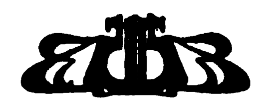
Tobias Norlind.

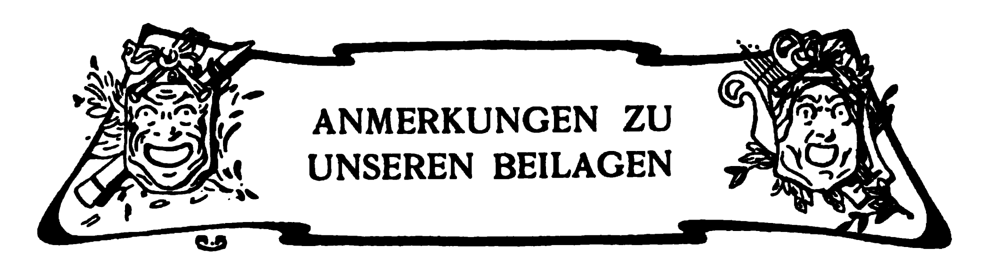
STRASSBURG: Im Brennpunkt des letzten Abonnementskonzerts stand Teresa Carreño, die männlichste der Pianistinnen, die einzige Beethovenspielerin. Sonst Kehraus der verschiedenen Veranstaltungen! Im Orchesterverein interessierte die Griegsche Peer-Gynt Suite No. 2 und ein glänzender Festmarsch op. 1 von Richard Strauss, im Männergesangverein Ada Robinson, die Karlsruher Primadonna, im Frauenchor (Fried) die sympathische Cellistin Suggia, im letzten Trioabend ein beinahe skandinavisch anmutendes Werk des Schweizers Volkmar Andreae. Klara Lion (Tonkünstlerverein) fehlt es noch an Bedeutung und Ausgeglichenheit des Vortrags. Frisches Material, doch noch verbesserungsfähige Aussprache zeigte eine Koloratursopranistin, Hertha Walden. Nicht ohne Reiz waren historische Konzertabende mit älteren Chorwerken unter Stanislaus Schlesinger. E. Münch bot wiederum die Matthäuspassion in wohlgerundeter Wiedergabe (Fritz Haas, ein ausgezeichneter Christus). — Für den Humor im Konzertsaal sorgte J. Fabian durch ein eigenes Konzert; dem endlosen ff seines Jubelfestmarsches vermöchten selbst Jerichos Mauern nicht zu widerstehen, und in seinem Zyklus „Jahreszeiten", um den sich unsere treffliche Agnes Hermann vergeblich bemühte, kann man getrost die Überschriften auswechseln, ohne an der „Stimmung" etwas zu verändern.

Dr. G. Altmann.

WARSCHAU: Die grossen Symphonie-Abonnementskonzerte schlossen mit der Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" unter E. Mlynarski's Leitung und Mitwirkung von Nina Faliero-Dalcroze, Agnes Leydhecker, sowie der Herren Bruns und Schwarz. Der philharmonische Chor und das Soloquartett leisteten Ausgezeichnetes. — Das Auftreten des Pianisten Dohnanyi und die Aufführung seiner sonst interessanten Symphonie vermochte keine regere Teilnahme zu wecken, dagegen wurden zwei Konzerte von Msgr. Perosi dirigiert, mit Aufführung von dessen letztem Werk: „Das jüngste Gericht" bei vollem Hause enthusiastisch empfangen. Das letzte Werk von Perosi hat viel Gewaltiges und Dramatisches und zeugt von der inneren Entwicklung des jungen Komponisten, trotz des starken Einflusses von Wagner und Verdi. Die Solisten Kaschmann und Frau Monti-Baldini, der Philharmonische Chor und das Orchester standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. H. Opieński.

WORMS: „Aus einer kleinen Musikgarnison" könnte ich meinen Bericht überschreiben, denn bei uns war im Winter Schmalhans musikalischer Küchenmeister und wir hatten nicht, wie Schwind verlangt, täglich, sondern höchstens einmal wöchentlich einen Mund voll Musik. Von unseren Musikvereinen nimmt die Liedertafel den ersten Rang ein; am rührigsten und strebsamsten ist der Philharmonische Verein. Die Liedertafel brachte in ihrem 1. Konzert „Der Rose Pilgerfahrt" und „Rolands Tod" von Walter-Choinanus. Schumanns Werk verlor viel von seiner Anmut und seinem zarten Duft durch die nur bescheidenen Ansprüchen genügenden Solisten; die Komposition von Walter zeigte natürlich die Vertrautheit des Komponisten mit der Ringpartitur; der Orchesterpart ist zwar flott geschrieben und hat Kolorit, aber im ganzen spricht der Komponist zu viel und sagt zu wenig. Zu erwähnen ist noch das letzte Konzert, in dem Chöre und Solisten Händels Alexanderfest recht brav unter Leitung von Kiebitz brachten. So wie den seligen Ambros konnte das Werk uns Modernen nicht mehr begeistern, „der stählende Eindruck Händelscher Chöre" war nicht zu verspüren. Der Treffer des Vereins war unstreitig eine Veranstaltung der Mainzer Bläserkammermusikvereinigung (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, am Klavier Direktor Voss), bei der namentlich Beethovens Quintett op. 16 und das ernste klare Spiel von Voss gefiel. Überhaupt hat das Verständnis und das Interesse für Kammermusik bei uns in den letzten Jahren sehr zugenommen, hauptsächlich durch die aktive Propaganda der Herren Kiebitz und Diehl (Klavier), Geyersbach und Casper (Violine) und Leucht (Cello). — Von den vielen Gaben des Philharmonischen Vereins war nicht alles gleichwertig; Schuberts Unvollendete gelang unter Grieser ziemlich, dagegen kam die Jupitersymphonie doch gar zu philisterhaft heraus. Gegen Schluss der Saison kam Bertram mit dem Orchesterklavierspieler Dillmann. Bertram imponierte auch hier durch die Fülle und Klangfarbe seiner Stimme. Wohl schaltet er mit Note und Vortrag recht frei, aber das sollte man ihm doch nicht zu sehr verübeln, es ist wenigstens nicht Schablone. — Den Kehraus machte das Kaimorchester unter Raabe mit dem Siegfriedidyll und Beethovens A-dur Symphonie. In der Symphonie zeigte Raabe, dass er von Weingartner nicht nur gelernt hat, wie dieser sich räuspert und spuckt, seine Auffassung ist naturgemäss die Weingartners, entbehrt aber nicht einer gewissen Selbständigkeit, die sich in agogischer Hinsicht namentlich in den Aussensätzen bemerkbar machte. Dr. M. Strauss.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unsere erste Beilage ist eine Nachbildung des prächtigen Gipsmedaillons des Meisters von Konrad Knoll († 1900 in München).

Das Original einer seltenen Photographie von Cornelius, die wir auf dem folgenden Blatt wiedergeben, befand sich im Nachlass von Reinhold Köhler-Weimar. Nach Nataliens von Milde Mitteilung ist dieses Bild, was Ähnlichkeit anbelangt, das beste existierende.

Es folgen zwei facsimilierte Seiten aus der Originalpartitur zum „Barbier von Bagdad", aus der Franz Liszt die erste Aufführung der Oper im Hoftheater zu Weimar dirigierte. Das erste Blatt stellt die Widmung des Werkes an Liszt dar, das zweite enthält das Personenverzeichnis. Von den damaligen Darstellern leben noch Frau Rosa von Milde und Herr Knopp, der als Buffotenor und Komiker gleich trefflich war.

Das Bild des Dichterkomponisten auf der nächsten Beilage ist nach einer Federzeichnung Friedrich Prellers gefertigt. Es stammt aus dem Ende der fünfziger Jahre in Weimar.

Der ergötzliche Brief Cornelius' in Küchenlatein an Heinrich Porges und seine Münchener Freunde, den wir nach dem Autograph veröffentlichen, ist ein köstliches Dokument echt Cornelianischen Humors.

Das folgende Bild des Meisters ist nach einer Photographie aus der Münchener Zeit wiedergegeben.

Der Notenautograph stellt die erste Niederschrift des Liedes op. 5 No. 6 „Auftrag" dar aus dem sogenannten „grossen Arbeitsbuch" des Künstlers aus der Wiener Zeit. (Vgl. dazu das auf S. 326 und S. 366 Gesagte).

Den bekannten Freund Cornelius' und Wagners, Dr. Joseph Standthartner, Primararzt in Wien, sehen wir auf dem nächsten Blatt.

Die facsimilierte Todesanzeige und eine Abbildung des Grabes des Meisters auf dem Mainzer Friedhof bilden den Beschluss unserer Kunstbeilagen.

Das Lied, das wir als Musikbeilage diesmal bringen, ist den „Neuen Liedern und Duetten" von Peter Cornelius entnommen. Es entstand am 10. Oktober 1862 zu Wien. Der Meister löst das Problem, mit dem er sich öfters beschäftigt („Ein Ton"), ein Lied auf einem Orgelpunkt aufzubauen, in der kunstvollsten und dabei empfindungsreichsten Weise. Der Ton as zieht sich durch jeden Takt. Und so reizvoll ist das geschaffen, dass der naiv und unbefangen Hörende sich dessen gar nicht bewusst wird.

Es ist uns eine angenehme Pflicht, zum Schluss allen denen, die uns bei der Zusammenstellung der Kunstbeilagen für das Cornelius-Heft in so überaus liebenswürdiger Weise durch Notizen, Überlassung von Originalen und Autographen u. a. unterstützt haben, unseren ganz ergebensten Dank auszusprechen. Es sind dies die Damen: Frl. Natalie von Milde-Weimar und Frau Musikdirektor H. Porges-München, sowie die Herren: Prof. Dr. Carl Cornelius-Freiburg, Max Hasse-Magdeburg, Dr. Gustav Schoenaich-Wien, Dr. Edgar Istel-München, und die Verlagsanstalten Breitkopf & Härtel und C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III,

PETER CORNELIUS

NACH DEM GIPSMEDAILLON VON KONRAD KNOLL



III. 17



PETER CORNELIUS
(Weimarer Zeit)



III. 17

Franz Liszt,

seinem Meister, Freunde und Gönner,

widmet diese Blätter

als ein geringes Zeichen seiner

Bewunderung, seiner Liebe und Dankbarkeit

Am 2ten April 1858.

Weimar

Peter Cornelius



III. 17

DIE WIDMUNG AN LISZT IN DER ORIGINAL-PARTITUR DES „BARBIER VON BAGDAD"

Der Barbier von Bagdad.

Komische Oper
in zwei Aufzügen

Personen:

Der Kalif	Bariton Hr. v. Milde
Baba Mustapha, ein Cadi	Lyrischer Tenor Hr. Knopp
Margiana, dessen Tochter	hoher Sopran Frau v. Milde
Bostana, eine Verwandte des Cadi	Mezzo-Sopran Fr. Wolf.
Nureddin	Heldentenor Hr. Caspari
Abul Hassan Ali Ebn Bekar, Barbier	Baß: Hr. Roth

Diener Nureddins. Freunde des Cadi. Volk von Bagdad. Klagefrauen.
Gefolge des Kalifen

Ort der Handlung: Bagdad, der erste Akt im Hause Nureddins
der zweite Akt im Hause des Cadi.



III. 17

DAS PERSONENVERZEICHNIS DER URAUFFÜHRUNG IN DER ORIGINALPARTITUR DES „BARBIER VON BAGDAD“



NACH FRIEDRICH PRELLERS ZEICHNUNG



III. 17

Amici!

Pes meus – non nimis vehus! tractans
eum frater vestrum Doctor eruditissimus
et amabilissimus Astruum, spero citissime
redire in vitam, et, sicut est proverbum
essere „capax ad omnia iniquitatis."
Est veritabilis jocus, quod illam
parva pix mea fama tanta afflata
est Rota omnibi, verus est, trans-
gressit pedem sinistrum meum,
sed non destruxit et frangit
nihil quam clovem primi et secundi
digiti pedis. Ifans et accubans in
ecclesia aegrorum, in praeurbe
Alseria, sectiona Tite Doctori,
erat foemina quaequa famosissima,
quae habebat nomen Banescheck,
qui misit mihi toga decrepita
cum acqua super vulnere, continuans
haec actio benifica nox intra usque
ad matutinum, ..



III. 17

EIN LATEINISCHER BRIEF VON
CORNELIUS AN HEINRICH PORGES

Veniens autem doctor Vaschus, mox traxit instrumentum et operavit vulnerem meam, obtulit partes fracta cum magna dexteritate. Nox illá haud gaudebam somni, semper expectans foemina Bereschkek, extendans pedem meum ad novum involvationem cum toga decrepita et acqua Profanda silentia regnavit in ecclesia aegrorum et ego dixi in spiritu meo: Amice, ecce te in Lazaretho! venit aurora, et ad horam octam magnitudini doctori, explorans vulnerum meum et moovens negatione plena capita, dicens unus ad alterum. Non est casus valde significans! caput doctorum erat Gotthardtus Magyarus. Quum vidi quod non est pericula urgens in morbo meo, mox concipi ideam exferre mihi ex templum Hygaeae et profiscere ad

amicum Tausig, ubi sum in hoc momento, ubi recipi hodie litteras vestras et nunc ago gratias propter magnam curam et amicitiam vestram, amici! Frater vestrum, Doctor Astrum dabit me litteras vestras in hora postmeridionale, non veras viam longam de pracurbe Leopoldi ad pracurbe Alseria.

Friderice meus! scripsi tibi ex Monaco et Astrum doctor confirmit mihi, te habere receptus congratulationem meam ad diem natalem tuum.

Henrice! In Lipsia vixisti non-nulla hebdomada, et non erat tibi magnum gaudium cum Francisco obscuro theoretico? optabas magis associatiom cum Francisco lucido practico, Roma nunc vivans? Sed Riedl est pella honesta? oh ego cognosco eum. Qui nascit? possibile est mihi scribere per eum psalmum.

opera mea, tractans de aequo castiliano, quod nomen est: Campeador prope finita est. Porto mecum plus quam centum folia partiturae, sed triginta, etiam quadraginta sunt scribenda in autumno.

magno cum gaudio audivi te, Henrice, rediturum esse Vindobonam! Nos omnes sumus paullum magis sapientes quam ante tres annum et nunc habemus Wagner, cujus cultus est vincula amoris per omnes juvenes artifices. Veni et bene facies veniendi!

Amici! confortavit et refresrabit me amicitia vestra! Mater vestra magis bona etiam est quam foemina Beneschek, Isolda illa sectionae Titli, dicite eam un Ave Porga de parte mea. Valete, amici, et Deus benedica Vos in omnia opera vestra! amicus vester de toto corde

Petrus Cornelius.





III. 17

PETER CORNELIUS
(Münchener Zeit)

CORNELIUS' ERSTE
NIEDERSCHRIFT DES
LIEDES „AUFTRAG"



III. 17







JOSEPH STANDTHARTNER



III. 17

Mainz, den 27. October 1874.

Gestern um 10 Uhr des Abends entschlief dahier nach mehrmonatlichem Leiden mein geliebter Gatte,

Herr Peter Cornelius

aus München,

im nahezu vollendeten fünfzigsten Lebensjahre.

Um stille Theilnahme bittend

Bertha Cornelius,

geb. Jung.



III. 17

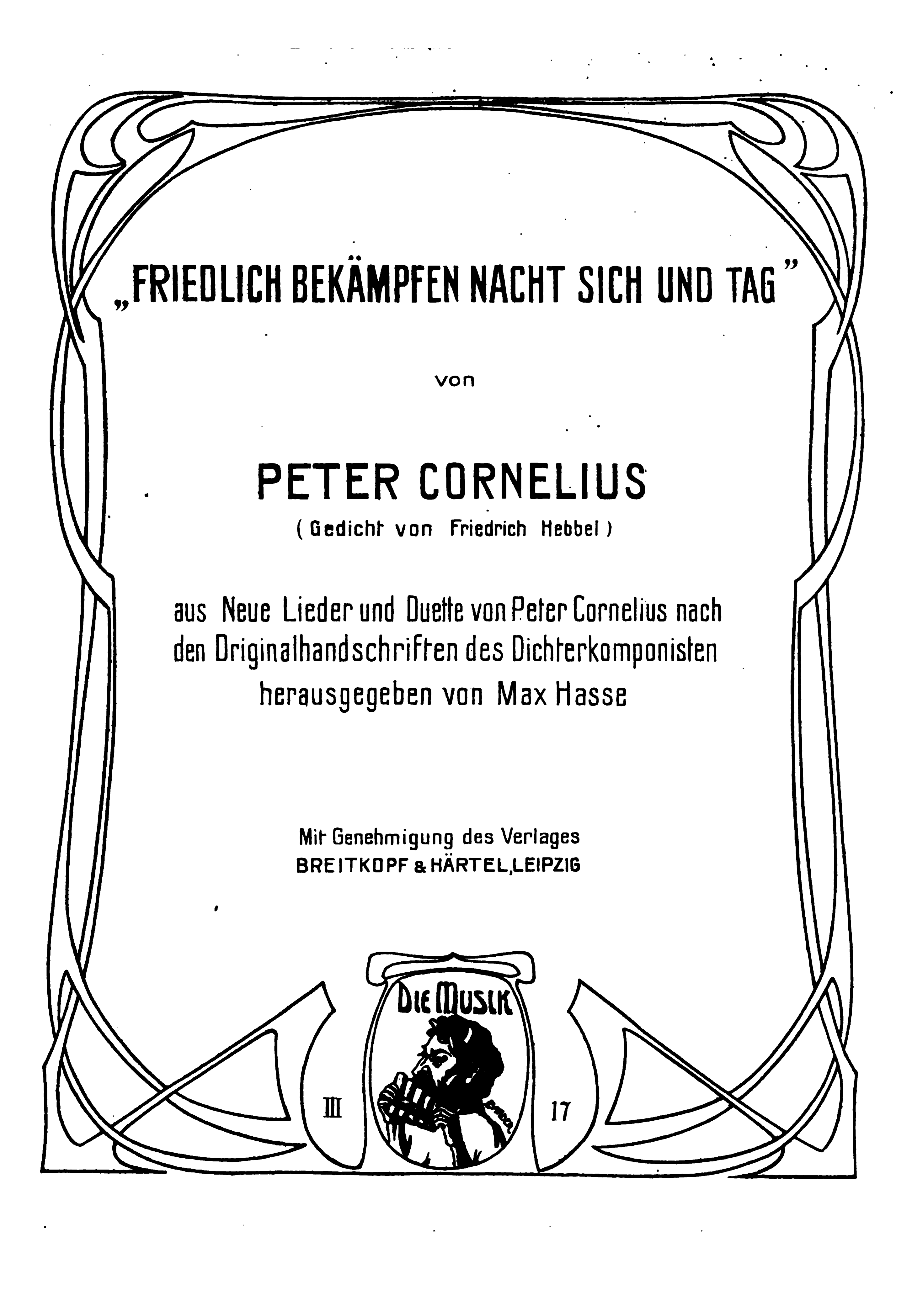
DIE ANZEIGE VON CORNELIUS' ABLEBEN

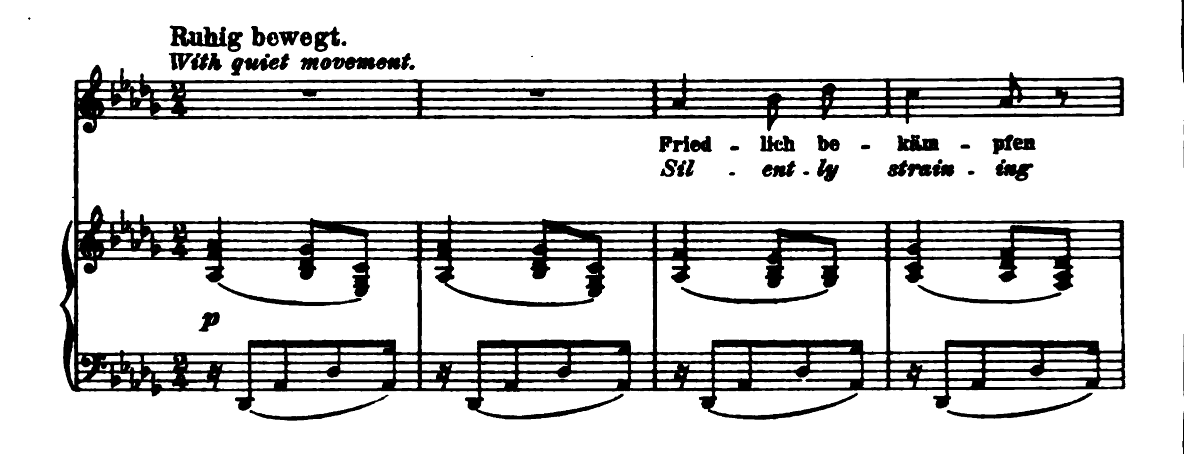


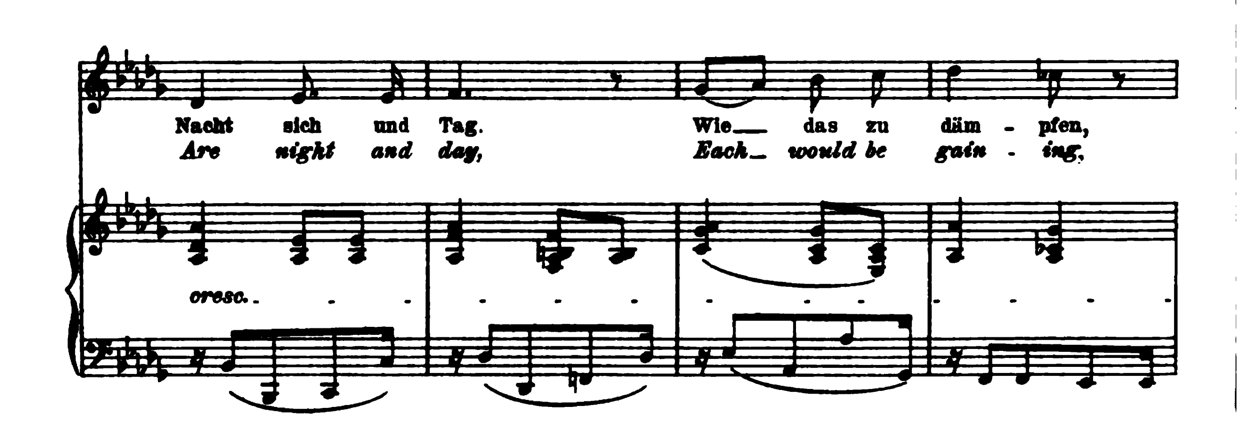


DAS GRAB CORNELIUS' IN MAINZ

III. 17


„FRIEDLICH BEKÄMPFEN NACHT SICH UND TAG"
von
PETER CORNELIUS
(Gedicht von Friedrich Hebbel)
aus Neue Lieder und Duette von Peter Cornelius nach den Originalhandschriften des Dichterkomponisten herausgegeben von Max Hasse
Mit Genehmigung des Verlages
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG
DIE MUSIK
III
17


Ruhig bewegt.
With quiet movement.
Fried - lich be - käm - pfen
Sil - ent - ly strain - ing
p


Nacht sich und Tag. Wie___ das zu däm - pfen,
Are night and day, Each___ would be gain - ing,
cresc.

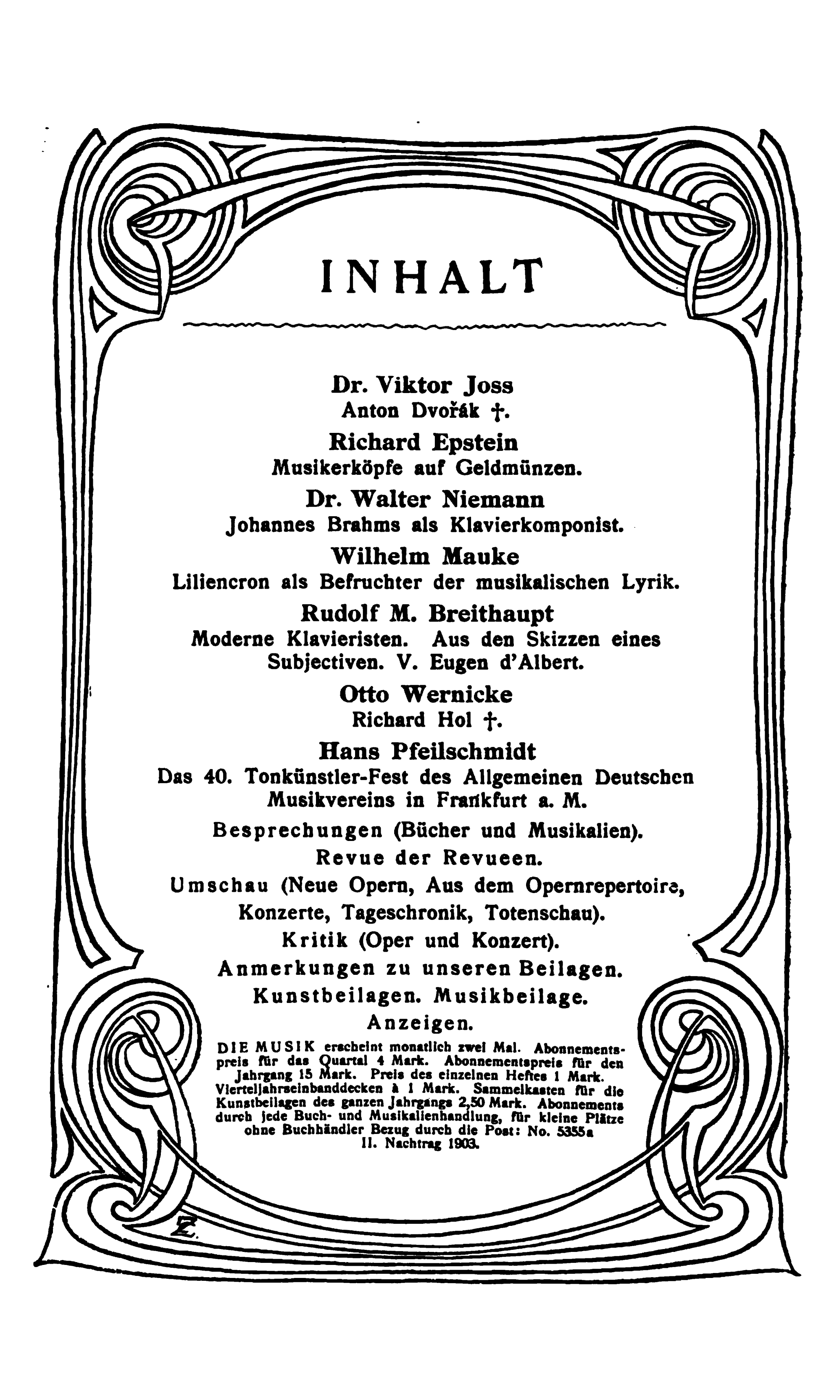

wie das zu lö - sen ver - mag! Der mich bedrück-te
Gaining the mast - er - y. What caused me sadness,
mf
cre


schläfst du schon, schläfst du schon, Schmerz?
Ah, did it did it de - part?
scen - - - - do - - - - -
mf
Was mich entzücke - te, sa - ge, was war's doch, mein Herz?
What brought me glad - ness, Say thou, what was it, my heart?
3
f
Was war's doch, mein Herz?
What was it, my heart?
mf
Freu - de wie Kum - mer, fühl' ich, zer - rann,
Joy - ing and griev - ing Van - ished have they,
p
p



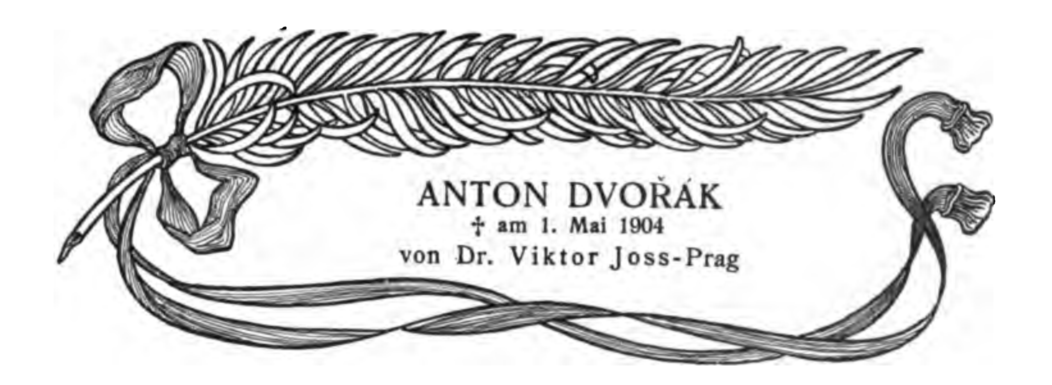
Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.


DIE MUSIK
III. JAHR 1903/1904 HEFT 18
Zweites Juniheft
Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig
ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.



ANTON DVOŘÁK

† am 1. Mai 1904

von Dr. Viktor Joss-Prag

Und wie er musst', so konnt' er's." Diese schönen Worte Hans Sachsens, in denen die Idee von der Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens so kraftvoll überzeugend zum Ausdruck gelangt, dürfen einer Würdigung des so jäh dahingerafften tschechischen Tondichters Anton Dvořák als Motto dienen; sind sie ja in doppelter Hinsicht für ihn bezeichnend, indem sie sein Programm darstellen und zugleich auch seinen Programmwechsel erklären. Eine musikalische Vollnatur, der sich die Weltseele in der Musik zu offenbaren schien, galt Dvořák, ein Meister der Technik, mit Fug und Recht als Universalkünstler; hatte er sich doch auf allen Gebieten und in allen Zweigen der Komposition mit grossem Erfolge betätigt. Freilich, er war zu wenig selbstgefällig und besass zuviel Selbstkritik, um sich mit dem Beifall der grossen Masse zu begnügen. Darum liess er sich auch, wenn er einmal mit einer Richtung abgerechnet hatte, durch keinerlei noch so laute Anerkennung zum Verharren verleiten; er war eben eine Persönlichkeit im Sinne höchst entwickelter Individualität.

Dvořáks Charakter, der künstlerische, wie der menschliche, war so recht eigentlich in einem harten Daseinskampfe gereift: an dem tschechischen Künstler, der als erster dem musikalischen Schaffen seines Volkes in der internationalen Welt Geltung verschaffen sollte, erfüllte sich das Wort des grossen deutschen Dichters: „Es bildet ein Talent sich in der Stille, sich ein Charakter in dem Strom der Welt." Daheim, in Mühlhausen, wo seine Eltern eine Schlächterei besassen, hatte der hochbegabte Jüngling seine ersten autodidaktischen Studien betrieben; zwar nicht tagsüber — da musste er dem Vater, der ihn durchaus zum Metzgermeister heranbilden wollte, gar emsig behilflich sein — aber des Nachts, wenn die anderen von den Mühen und Strapazen der Arbeit im Schlafe Erholung suchten, sass er „über Büchern und Papier" in seiner Mansarde, blätterte in vergilbten Manuskriptpartituren und kopierte und kopierte. Wie oft gedachte er noch in späteren Jahren dieses jugendlich-unbeholfenen ersten Werbens um die Gunst der Muse! Als ich gelegentlich einer Konversation mit dem Meister

auf den damals noch lebenden tschechischen Komponisten Zdenko Fibich zu sprechen kam und dessen von Wagners Ideen beseelte Tondichtungen in ein günstiges Licht rückte, meinte er völlig unvermittelt: „Was denn Fibich, der hat im Leipziger Konservatorium in aller Ruhe seine Studien betrieben, während ich heimlich, verstohlen, ohne jede Hilfe die ersten Kenntnisse mir aneignen musste." Halb wehmütig und halb trotzig, nicht ohne Bedauern, aber doch mit Selbstbewusstsein schienen diese Worte gesprochen. In ihnen äusserte sich die ganze Intensität der frühesten Jugendeindrücke, die selbst der Weltruhm nicht zu schwächen vermochte. Aus solch lebendiger Erinnerung an die heissen, doch erfolgreichen Kämpfe um den Beruf erwuchs dann auch ein unerschütterlicher Glaube an die eigene Kraft, der oft in ganz sonderbarer Weise zum Ausdruck kam. Es ist allgemein bekannt, dass Dvořák seine erste bedeutungsvolle Anerkennung, sowie die Möglichkeit, von materiellen Sorgen befreit, sich ausschliesslich der Komposition zu widmen, dem deutschen Meister Johannes Brahms zu danken hat, denn er war's, der sich als Kommissionsmitglied dafür einsetzte, dass dem jungen tschechischen Musiker 1875 ein Staatsstipendium verliehen und in den folgenden Jahren belassen wurde, er war es auch, der ihn dem Berliner Verleger Simrock empfahl. Nicht minder bekannt ist, dass Dvořák dann unter dem Einflusse Brahms' und Hanslicks ein Gegner der neuromantischen Richtung wurde und sich den Klassizisten als treuer Gefolgsmann anschloss. Das währte an 23 Jahre. Da kam die Reaktion: der grosse Tondichter empfand es bitter, dass man ihn daheim, wo mancher jüngere, talentierte Landsmann vergeblich nach einem bescheidenen lokalen Erfolge rang, mehr als den weltberühmten Repräsentanten der tschechischen Musik im Auslande denn als genialen Künstler und schöpferischen Geist verehrte. Darum trat er noch einmal auf den Plan, um sich seine Stellung in der Weltmusik von neuem, ohne Beistand zu erobern. In diesem Kampfe, den ihm die Furcht vor Geringschätzung gebot, schlug er in wildem Grimme die alten Götzen in Trümmer und setzte ihre erbitterten Widersacher: Berlioz, Liszt und Wagner auf die freigewordenen Throne. Den Wohltätern seiner Jugend aber errichtete er in seinem Herzen unzerstörbare Altäre.

Im Hinblick auf diese Umstände, die der grossen Allgemeinheit verborgen bleiben mussten, wähnte sich Dvořák in gewissem Sinne missverstanden und verkannt. Er beobachtete darum allen Interviewern und Musikliteraten gegenüber eine auffällige Zurückhaltung. Als ich ihn einst um einige Daten aus seiner Jugendzeit bat, sagte er: „Was wollen Sie denn noch über mich schreiben; es wurde doch schon soviel Druckerschwärze meinetwegen vergeudet. Es hat ja keinen Sinn. Dass ich am soundsovielten geboren wurde, mich unter grossen Beschwerden der Musik widmete, weiss

man ja schon. Und immer wieder der Welt erzählen, dass sie einen Fleischhauer weniger und einen Musiker mehr hat? Ich bitte Sie, schade um Zeit, Mühe und Papier!" Und ein andermal bemerkte er in geradezu vorwurfsvollem Tone: „Nicht einer von all meinen Biographen hat mich recht beurteilt." Keinerlei Selbstüberschätzung sprach indes aus diesen Worten; sie waren nicht die Klage ob verkannter Grösse und gekränkten Stolzes, sondern der Ausdruck der Resignation eines Künstlers, der sich selbst noch nicht so recht erkannt und deshalb um so mehr das Bedürfnis fühlt, bei anderen Verständnis für sein Wesen zu finden.

Aber nicht nur der Wille, sich nochmals, selbst, ohne jede Hilfe durchzusetzen, trieb ihn in die Bahnen, die er einst so scheu und störrisch gemieden, die spät erwachte bessere Erkenntnis hatte auch ihr Teil daran. Dvořák war ein freisinniger Moderner geworden, und zähe und energievoll, wie er einst den Konservativismus in der Musik verteidigt, hing er jetzt dem neuen System an. Die Wandlung war nicht plötzlich, nicht blitzschnell erfolgt, sie hatte sich langsam vorbereitet und allmählich vollzogen, aber sie war radikal und betraf die Oper ebenso wie die absolute Musik. Zeitlebens hatte Dvořák zu den bedeutendsten Instrumentalkomponisten gezählt, doch gerade auf diesem Gebiete mochte er nicht die Befriedigung seines Strebens suchen. Besonders die Symphonie konnte seine Sehnsucht nach einem kühnen Wurf, nach dem grossen, „erlösenden" Werke nicht stillen; teils unterschätzte er sein eigenes Können, teils erblickte er in den Schöpfungen des Titanen Beethoven ein unübersteigbares Hindernis für den Entwicklungsgang jedes Epigonen. „Die Deutschen haben die Symphonie geschaffen", sagte er mir, „und Beethoven hat diese Gattung zur höchsten Höhe emporgeführt. Da ist ein Fortschritt nicht mehr möglich. Schumann hat ja auch Symphonieen geschrieben und Brahms und andere gleichfalls — ja, wenn Sie wollen, können Sie auch mich zu den Symphonikern rechnen. Aber wie weit bleiben alle hinter Beethoven zurück! Wertvoll sind diese Kompositionen gewiss, doch im Vergleich zu den Beethovenschen scheinen sie bloss Versuche zu sein." Um jene Zeit befehdete Dvořák den Formalismus, den er Jahrzehnte lang mit so viel Temperament verteidigt, aufs heftigste. An Mozarts Symphonieen liess er nur die „gefällige Erfindung", den „süssen Wohllaut" gelten, während er die Tiefe der Empfindung in ihnen vermisste. Der psychische Konflikt schien ihm Beethovens Tondichtungen Inhalt, Kraft und Grösse zu geben: „Beethoven kämpft immer einen schweren inneren Kampf," sagte er, „aus dem er aber stets als Sieger hervorgeht." Diese Prädominanz des Gedanklichen bildet in der Tat einen markanten Zug des Bonner Meisters und unterscheidet seine Werke von denen Mozarts ganz wesentlich. Und vorteilhaft dürfen wir wohl sagen. Neu ist diese Parallele Dvořáks freilich nicht — Prof.

J. Kohler lässt sich in einem vor 12 Jahren erschienenen Artikel „Die Zukunft des Liedes“ [1]) ähnlich vernehmen — aber die Art ihrer Formulierung im gegebenen Falle darf doch die Priorität für sich in Anspruch nehmen; denn auf die Symphonie war sie bis dahin nicht angewendet worden.

Aber was half der ehrliche Frontwechsel gegen alle Rückständigkeit, was der Kampf gegen die Einseitigkeit und den Konservativismus, wenn Dvořák sich doch sein ganzes Leben hindurch vom Formendienst nicht völlig zu befreien vermochte? Gerade seine Symphonieen gewähren uns einen tiefen Einblick in sein künstlerisches Wesen: wer so lebensfroh aus vollbürtigem musikalischen Naturell zu schaffen versteht, der wird uns als naiver Künstler stets willkommen sein. Bis zu seiner Umkehr vom Klassizismus ging Dvořák dem Sentimentalen und Reflektorischen aus dem Wege; wohl glaubt man in seinen Orchester- und Kammermusikwerken manchmal den Hauch der Waldeinsamkeit zu verspüren, doch meldet sich da fast nie das Geheimnisvoll-Düstere des Naturwaltens zum Wort; frisch, fröhlich und frei schreitet der Meister durch die offene, weite Welt. Die Symphonieen schwelgen in Jugendkraft und Liebeslust, in Kampfesfreude und Siegeszuversicht: so die erste in D-dur (op. 60), die dritte in F-dur (op. 76), die vierte in G-dur (op. 88) und die fünfte in e-moll (op. 95), der der Komponist den Namen „Aus der neuen Welt“ gegeben, weil sie in Verwertung der originellen Negertanz-Rhythmen die Eindrücke seines

---

[1]) Aus dem Buche „Vom Lebenspfad“, Mannheim, J. Bensheimer. Der Artikel „Die Zukunft des Liedes“ erschien zuerst 1892 in Hardens „Zukunft“. Kohler führt dort aus: „Die ‚Zauberflöte‘, diese Musik des sinnigen, wenn auch seltsam verkleideten Märchens, ist so recht eine Musik nach dem Herzen Mozarts. Das Publikum lauscht andächtig; ich will ihm seine Freude nicht verderben: jede musikalische Richtung hat ihr Recht, sofern sie nur etwas Bedeutsames leistet; aber dagegen muss ich mich stets auflehnen, dass man diese Musik für das Höchste oder gar für das einzig Richtige des musikalischen Ideenausdrucks betrachtet. Ihr alle, die ihr andächtig dem graziösen Märchenspiel lauscht — denkt euch das Märchenspiel selbst vor eure Blicke und denkt euch dagegen eine Shakespeare'sche Tragödie, wo die höchsten Leidenschaften des Individuums wogen, wo die Individualität mit ihrem Jauchzen und Wehklagen, mit all ihrem furchtbaren Herzeleid, ihrem tragischen Schmerz, ihrer humoresken Verzerrung erscheint — welches ist die tiefere Kunstgestaltung? Ist es eine solche, die uns schemenhafte Putten ohne Individualität, nur gelenkt von der einen Triebkraft des zur Schönheit verklärten Universums in stetem, kindlich reinem Selbstgenügen vor Augen stellt, oder die Kunst, in der wir den Menschen mit all seiner Kraft, seinem Ringen und Streben, seinem Scheitern und Vollbringen vor Augen haben? Im Gebiet des sinnfällig Dramatischen bedarf die Frage keiner Beantwortung mehr; aber im Musikalischen ist die Antwort noch in der Schwebe. Ja, die ewig reine Quelle der Schönheit wollen wir, aber sie soll das Menschenleben in seiner ganzen Fülle und Hoheit widerspiegeln, mit Kraft und Würde. Das neutrale Träumen hat seine Berechtigung, noch mehr aber der Traum, der uns die ganze Tragik der Menschheit enthüllt.“

Aufenthaltes in Amerika schildert. Nur in der zweiten Symphonie in d-moll (op. 70) tritt uns Dvořák sinnierend gegenüber. Hier ist's, als ob auch ihn die schwermütige Stimmung seiner Zeit erfasst hätte, als ob sein kerngesunder Geist für Augenblicke dem Banne des Milieu's verfallen wäre. Doch nur für Augenblicke; denn im Gegensatze zu Brahms, dessen Schöpfungen uns Vereinsamung, Melancholie und Weltschmerz künden, sowie zum Unterschied von Bruckner, dem weltentrückten Gottsucher, und dem bisweilen von einem krankhaft romantischen Traumleben beherrschten Tschaikowsky wurzelt Dvořák denn doch zu tief im Realen, um sich dauernd, wie ihm scheinen mochte, unfruchtbaren Betrachtungen zu überlassen.

Und unter solchen Verhältnissen vollzog sich seine Schwenkung zur Programmusik: so entstanden die Zwitterformen seiner symphonischen Dichtungen, gleichsam Produkte eines Kompromisses zwischen alter und neuer Richtung. Dvořák war's wohl ernst mit der völligen Abkehr von der formalistischen Kunst; mit inniger Liebe und Verehrung hing er seinen neuen Idealen Berlioz und Liszt an; ich erinnere mich seiner wiederholten begeisterten Äusserungen über diese Meister; gar oft setzte er sich auch ans Klavier, um sich einzelne Motive aus Liszts „Préludes", „Mazeppa", „Tasso", „Hunnenschlacht" und „Orpheus" ins Gedächtnis zurückzurufen. Aber durch die intensive Beschäftigung mit diesen Werken vermochte er doch nur die Ausdrucksmittel einer völlig neuen, und wie man nach den Präzedenzien annehmen sollte, seinem Wesen durchaus fremden Gattung sich anzueignen: er hatte sich bloss in den Besitz der allerdings reichen Technik gesetzt, während ihn die logischen Forderungen nach wie vor wenig bekümmerten. Seine so rasch erworbene Meisterschaft über das moderne Orchester bescheinigt wohl seine hohe musikalische Intelligenz und wunderbare Wandlungsfähigkeit, kann aber den Mangel an Gedankendisziplin nicht verdecken: ihn „plagen weder Skrupel noch Zweifel", der Formsinn spielt ihm hin und wieder manch tollen Streich, der um so grotesker erscheint, als der Komponist in seinen symphonischen Dichtungen mit ganz absonderlichen, tiefsinnigen, tragischen Sujets kokettiert. Im „Wassermann" („Vodnik") op. 107, seinem ersten Werke dieser Art, schildert er unter anderem das Emportauchen dieses phantastischen Sonderwesens aus den Fluten des feuchten Elements: aber dieser Wassermann taucht einige Male empor und verschwindet dann wieder einige Male, obgleich das den Ausführungen des Gedichts widerspricht — bloss weil das Musikgefühl des Komponisten es verlangt. Ähnliche Verstösse finden sich in den übrigen symphonischen Dichtungen Dvořáks: „Die Mittaghexe" („Polednice") op. 108, „Das goldene Spinnrad" („Zlatý kolovrat") op. 109, „Die Waldtaube" („Holoubek") op. 110 und „Heldenlied" („Piseň bohatýrská")



op. 111. Eine solche Antagonie zwischen Gedankenentwicklung und Formsinn konnte begreiflicherweise dem Gesamteindruck der Werke nicht förderlich sein — aber die Schönheit und Charakteristik der Motive und der reine Gehalt an Stimmungskraft entschädigen für den Mangel an Realistik. Dem Komponisten selbst kamen diese Irrtümer allerdings niemals zum Bewusstsein. Als die Berliner Philharmoniker unter Arthur Nikisch vor einigen Jahren seine „Waldtaube" in Prag zur Aufführung brachten, stand er, bescheiden, wie immer, in einem Stimmzimmerchen des Künstlerhauses „Rudolfinum", lugte durch einen Spalt, den der Türvorhang offengelassen, in den Konzertsaal und schwelgte in dem Gedanken, dass es ihm mit Hilfe seiner Willenskraft und seines Könnens gelungen, sich am Lebensabend noch in den Chorus der Modernen zu mischen. Er wurde nicht müde, in kurzen, rasch hervorgestossenen Worten, die seine innere Erregung verrieten, das Orchester und dessen Dirigenten zu rühmen und ahnte nicht, dass diese mustergültigen Interpreten, die die Schönheiten seines Werkes den Hörern so überzeugend vermittelten, naturgemäss auch dessen Schwächen doppelt fühlbar machen mussten.

In der Oper war Dvořák schon viel früher dem modernen Zuge gefolgt: im Jahre 1876, gelegentlich der Komposition seiner „Vanda". Doch unter dem direkten Einflusse Brahms' und Hanslicks kehrte er Wagner alsbald den Rücken, um in den folgenden Bühnenwerken: „Demetrius" („Dimitrij") und „Der Jakobiner" („Jakobín"), den Anhängern des grossen deutschen Reformators gleichsam zum Trotz, den Klassizismus in der tschechischnationalen Bühnenmusik zu propagieren. „Demetrius", der 1882 erschien, sollte gewissermassen ein Trumpf gegen Smetana sein, dessen Festoper „Libussa" (1881) ganz vom Geist der dritten Schaffensperiode Wagners erfüllt ist. Doch durch Trotz lässt sich eine mächtige Strömung nicht überwinden. Das musste auch Dvořák einsehen; denn im Jahre 1894, während seines Aufenthaltes in der Neuen Welt arbeitete er die Partitur des „Demetrius" nach den Prinzipien des Musikdramas völlig um. Vier Jahre später nahm er auch eine Revision seiner „Jakobiner"-Partitur vor, die er dann zum grössten Teile neu gestaltete. Hatte er so den reaktionären Widerstand einmal beseitigt, dann hielt ihn nichts mehr davon ab, sich freimütig zur Moderne zu bekennen. Die Oper „Der Teufel und die Käthe" („Čert a Kača") aus dem Jahre 1899 lehrt, dass Dvořák ein anderer geworden. Indes erfolgte sein völliger Übertritt zum Musikdrama erst mit der „Rusalka". Hier und zumal in seinem letzten Bühnenwerke „Armida" trat die lange bestrittene dramatische Eignung des Meisters unverkennbar hervor. Freilich fehlte ihm zeitlebens der sichere Blick für das Bühnenwirksame. Deutlich machte sich dieser Mangel gelegentlich der Uraufführung der „Armida" (25. März 1904) im tschechischen Nationaltheater

fühlbar; die Wahl des Stoffes war ungünstiger ausgefallen, als der ärgste Skeptiker hätte erwarten können; denn die Zauberromantik muss uns als abgetan gelten; die scheinlebendigen Figurinen Quinault's, die noch die Zeitgenossen eines Lully und Gluck fesseln konnten, vermögen unser Publikum nurmehr von bestimmten Gesichtspunkten aus, in rein historischer Perspektive zu interessieren. Zwar hat der tschechische Dichter Jaroslav Vrchlicky dem veralteten Sujet eine möglichst moderne Fassung gegeben: er lässt die Heldin, die im Quinaultschen Libretto nach dem Verluste Rinalds alle ihre Zauberschöpfungen und sich selbst vernichtet, im Zweikampf mit dem Geliebten fallen und vor dem Tode die Taufe empfangen, er hat auch noch manch andere Modifikation vorgenommen und einzelne Erscheinungen auf eine festere Basis gestellt — doch die phantastischen Schemen unserem Empfinden näherzurücken, gelang ihm nicht. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass der Gesamteindruck des Werkes matt blieb; denn die Musik wird in Inhalt und Gestalt allen Anforderungen gerecht. Die kostbare Erfindung Dvořáks erscheint hier besonders vorteilhaft. Der Komponist ist fast immer originell, selbst dort, wo das nationale Moment vor der Notwendigkeit der Charakteristik zurücktritt. Dass er gleichwohl sein ureigenstes Wesen und seine Bodenständigkeit nicht gänzlich verleugnet, gereicht ihm eher zum Lobe als zum Vorwurf. Der Vokalpart weist Einzelheiten von geradezu faszinierender Schönheit auf, und in allen technischen Dingen macht sich des Komponisten vielgerühmte Virtuosität bemerkbar.

In der komischen Oper, wo er die rustikalen Sujets auffällig bevorzugte, war Dvořák stets vom Glück weit mehr begünstigt: „König und Köhler" („Král a Uhlíř), „Hartschädel" („Tvrdé palice") und „Der Bauer als Schelm" („Šelma sedlák"), Arbeiten, deren Entstehung in die Zeit von 1874—1880 fällt, fanden die verdiente Anerkennung; denn hier konnte die Rückständigkeit des Tondichters infolge der geringeren Ansprüche der Gattung eher verborgen bleiben.

An Orchesterwerken schuf Dvořák ausser den Symphonieen und symphonischen Dichtungen: eine Romanze für Violine und Orchester (op. 11), eine Suite in D-dur (op. 39), eine Serenade in f-moll für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott (ad lib.), 3 Hörner, Violoncell und Bassgeige (op. 44), ein Mazurka für Violine und Orchester in e-moll (op. 49), ein Klavierkonzert in g-moll (op. 33), ein Konzert für Violine und Orchester in a-moll (op. 53), drei „Slavische Rhapsodieen" (op. 45) in D-dur, g-moll und As-dur, ein Scherzo capriccio (op. 66), symphonische Variationen über ein Originalthema (op. 78), sowie die Ouvertüren „Josef Kajetan Tyl" (op. 62), die „Hussiten-Ouvertüre" („Husitskà") (op. 67), „In der Natur" (op. 91), „Karneval" (op. 92) und „Othello" (op. 93).

Als Kammerkomponist ist er ebenso interessant wie bedeutend. Fruchtbar und vielseitig, hat er sich auf diesem Gebiete zu einer Höhe emporgeschwungen, die dem grössten Nachklassiker zur Ehre gereichen würde. Auch die Kammermusik Dvořáks zeichnet sich durch Plastik und Schönheit der Motive, durch geistvolle thematische Arbeit und Originalität in der Klangwirkung aus. Die erste Komposition dieser Art war das Streichquartett in a-moll (op. 16). Es folgten dann die Quartette in d-moll (op. 34), Es-dur (op. 51), C-dur (op. 61), E-dur (op. 80), F-dur (op. 96), As-dur (op. 105) und G-dur (op. 106), die Klavierquartette in D-dur (op. 23) und Es-dur (op. 87), die Streichquintette in G-dur (op. 77) und Es-dur (op. 97), das Klavierquintett in A-dur (op. 81), die Trios in B-dur (op. 21), g-moll (op. 26) und f-moll (op. 65), das Streichterzett (op. 74) und die „Träumereien" („Dumky") für Klavier, Violine und Cello (op. 90). Trotz dieser verblüffenden Produktivität konnte Dvořák auch in der Kammermusik keine Befriedigung finden. „Die Entwicklung dieser Gattung", sagte er mir einmal, „hat noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht; auch sie verlangt nach einem Programm. Bei Beethoven finden sich Ansätze dazu. Aber es sind eben nur Ansätze. Die muss man weiterspinnen." Wie deutlich er das auch aussprach, er selbst mochte sich einer solchen Mission nicht gewachsen fühlen; denn er brüskierte die Kammermusik in seinen letzten Lebensjahren vollkommen. Ja, er geriet mit seinem Schwiegersohn, dem Komponisten Josef Suk, der als Mitglied des Böhmischen Streichquartetts ihn um ein neues Kammermusikwerk bat, in einen ernsten Konflikt und mied von da ab ostentativ die Konzerte dieser Vereinigung.

Überhaupt bildete das „Programm" für Dvořák stets eines der wichtigsten Probleme; ihm schenkte er seine ganze Aufmerksamkeit, ohne dass er jemals imstande gewesen wäre, es zu lösen. Das zeichnet ja Dvořák vor so vielen anderen aus, dass er in seinen Werken ohne Kontemplation sein ureigenstes Gefühlsleben im Grundzuge zum Ausdruck bringt: das frisch Zugreifende, unverfälscht Kräftig-Mutige bildet die markante Note seines Schaffens.

Von den Klavierkompositionen sind ausser dem bereits erwähnten Konzert mit Orchesterbegleitung ein „Thema con variazioni" in As-dur (op. 36), die slavischen Rhapsodieen in D-dur, g-moll und As-dur (op. 45), die „Schottischen Tänze" (op. 41), acht Walzer (op. 54), sechs Mazurkas (op. 56), zehn Legenden (op. 59), die dreizehn „Poetischen Stimmungsbilder" (op. 85), die Suite in A-dur (op. 98), die Humoresken (op. 101) und nicht zuletzt die „Slavischen Tänze", die im Verein mit den „Mährischen Duetten" Dvořáks Ruhm begründet, zu nennen.

Das Intime, stark Subjektive, das dem Liedcharakter eigen ist, besass in Dvořák einen warmblütigen Anwalt und schätzbaren Vertreter. Ein

sympathischer Zug herber Weichheit kennzeichnet seine Melodie, die auch immer etwas von der typischen Melancholie des slavischen Volksliedes an sich hat. So neigt er mit seinem Wesen und seiner Eigenart mehr der Volksdichtung zu und so bevorzugt er auch in der Kunstlyrik auffallend jene Poëme, die mehr auf den Volkston gestimmt sind. Seine „Vier Gesänge" (auf serbische Volksliedtexte): „Das Mädchen und das Gras", „Mahnung", „Blumendeutung" und „Kein Entrinnen" (op. 6), die drei neugriechischen Lieder (op. 50), die „Zigeunermelodieen" (op. 55) und die „Vier Lieder im Volkston" (op. 73) beweisen dies ebenso wie die Komposition einzelner Gedichte von Hálek in seinem Liederheft op. 3 („Die Sterne am Himmelszelt", „Mir träumt", „Ich bin der Ritter aus der Mär" und „Der Herr erschuf das Menschenherz"). Andererseits kommt in Dvořáks Lyrik ein echt religiöses Empfinden zur Geltung, wie in dem „Ave Maria" und „Ave maris stella" für Alt oder Bariton mit Orgelbegleitung (op. 19) und in den „Biblischen Liedern" (op. 99).

Dieses tief religiöse Empfinden bildet auch einen wesentlichen Zug und Vorzug seiner Oratorien und Kantaten, die ihm die Verehrung und Bewunderung Englands brachten. Von diesen sind das „Stabat mater" (1876), „Die heilige Ludmilla" (1886), die „Missa solemnis" (1888), „Requiem Mass" (1890) sowie der „Psalm 149" und „Das Brauthemd", eine herrliche Kantate, in der der Meister sein ganzes Charakterisierungsvermögen entfaltet, hervorzuheben.

Anton Dvořák wurde am 8. September 1841 zu Mühlhausen bei Kralup geboren. Nach Beseitigung mannigfachster Hindernisse absolvierte er die Orgelschule in Prag, die damals von Pietsch geleitet wurde, und erwarb sich sodann als Geiger in kleinen Musikkapellen seinen Lebensunterhalt. 1862 wurde er als Bratschist für das Orchester des Prager tschechischen Theaters engagiert. Hierauf folgt eine Periode reicher kompositorischer Tätigkeit, die durch den Erfolg des Hymnus „Die Erben des Weissen Berges" (1873) eingeleitet wurde. 1892 ging Dvořák nach Newyork, wo ihm die Leitung der Nationalen Musikschule übertragen wurde. Aber schon 1895 kehrte er in seine Heimat zurück, wo er zunächst als Professor, später als Direktor des Konservatoriums wirkte. Gross war die Zahl der Auszeichnungen und Ehrungen, die das Vaterland und die Fremde dem Künstler zuteil werden liessen: die Universität Cambridge und die Prager tschechische Universität promovierten ihn zum Ehrendoktor, zahlreiche Akademieen und Musikgesellschaften des In- und Auslandes ernannten ihn zum Ehrenmitglied, und Kaiser Franz Josef, der ihm 1889 den Orden der Eisernen Krone und 1898 das Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft verliehen hatte, berief ihn 1901 als lebenslängliches Mitglied in das Herrenhaus des österreichischen Reichsrates. Trotz der Pairswürde aber

hielt sich Dvořák nach wie vor von der Politik fern, wie er auch nationalen Zwistigkeiten allzeit teilnahmslos gegenüberstand; er kannte nur ein Ideal: seine Kunst.

Dvořák ist zu früh gestorben; man könnte behaupten, dass ihn der Tod gerade in dem Augenblicke dahinraffte, als ihm der so lange und heiss ersehnte Lorbeer des Dramatikers winkte — kurz nach dem unbestreitbaren moralischen Erfolg seiner „Armida". Aber seine Stellung in der Musikgeschichte ist unerschütterlich fest: er war dank der günstigen Mischung von nationalem Einschlag und kosmopolitischer Bewegungsfreiheit in seinem Künstlerwesen der erfolgreichste Missionar der tschechischen Musik im Auslande und hat das Musikidiom seines Volkes zuerst in die Weltmusik eingeführt.





MUSIKERKÖPFE AUF GELDMÜNZEN

von Richard Epstein-London

Der oftzitierte Rabbi Ben Akiba hat recht: Alles schon dagewesen! Auch Geldmünzen mit Musikerköpfen hat's gegeben, nur dürften's wenige wissen. Es ist auch gar nicht einmal so lange her, wie wir später sehen werden. Es möge hier gleich betont werden, dass die hier in Betracht kommenden Stücke numismatischen Charakters keineswegs mit Medaillen berühmter Musiker verwechselt werden dürfen.[1]) Medaillen sind geprägte oder gegossene Metallscheiben, die die Mit- oder Nachwelt in Erinnerung an Monarchen, Staatsmänner, Feldherren, sowie auch an berühmte Privatpersonen, Künstler, Gelehrte, wichtige Begebenheiten usw. erscheinen lässt; sie besitzen keine Kaufkraft. Ganz anders verhält es sich mit den Musikermünzen, von denen hier die Rede sein soll.[2]) Sie waren Geld — echtes, lauteres Geld, das Kaufkraft besass, für das sich einer alles, was überhaupt für Geld zu haben ist, kaufen konnte — sie waren Kurrentmünzen! Wenn auch in der Regel auf allen Geldmünzen das Bildnis des Landesherrn oder seine Wappen, Städtewappen, Adler, Doppeladler oder andere heraldische Embleme zur Abbildung gelangen, so gab es Zeiten und Veranlassungen, die es mit sich brachten, dass Frau Musika dieses sonst nur Landesfürsten gebührende Vorrecht der „Allerhöchsten" usurpierte und manchen ihrer unsterblichen Söhne auf

---

[1]) Es mag hier erwähnt werden, dass es mir gelungen ist, die Existenz von über 800 solcher Musiker-Medaillen nachzuweisen. Das 15. Jahrhundert kann als der Beginn dieser musikalisch-numismatischen Emanation betrachtet werden; die modernen — aus unserer Zeit stammenden — Stücke sind natürlich numerisch überwiegend. Eine statistische und kommentierende Beschreibung aller dieser Stücke, deren Vorhandensein sich nachweisen lässt, ist eine Arbeit, die ich im Verein mit Herrn C. Andorfer in Wien seit Jahren im Monatsblatt des „Klub der Münz- und Medaillenfreunde in Wien" in Fortsetzungen erscheinen lasse; ein Separatabdruck in Buchform mit Illustrationen ist in Vorbereitung.

[2]) Nicht unerwähnt bleibe hier, dass ja bekanntlich Münzporträts und Medaillenporträts sich auch künstlerisch bedeutend von einander unterscheiden; bei den ersteren handelt es sich um ein möglichst flaches Relief, ohne Höhen und Tiefen, bedingt durch die Forderungen des Geldverkehrs, Abnützung in Taschen und Geldbörsen usw., bei den letzteren, die diesen praktischen Zweck nicht zu erfüllen haben, ist dem Medailleur viel mehr Freiheit in der Reliefbehandlung (Traktierung) gelassen.



diese Weise auch noch numismatisch verewigte. — Die Tonkunst, diese ideale, allem Irdischen abgewandte Kunst höherer Sphären — und ein Geldstück, das körpergewordene Symbol der Prosa! Sie reichen sich hier die Hände, Poesie und Prosa, und bilden so einen originellen Beleg für die Wahrheit des alten Wortes: Kunst geht nach Brot!

Die Musikermünzen, von denen nunmehr eingehender die Rede sein soll, lassen sich in zwei Hauptgruppen teilen: 1. Die englischen Token und 2. Die bayrischen Geschichtstaler; die ersteren verewigen den Namen Händels (und die zweier in England seinerzeit geschätzten Geigenmacher: Dodd und Forster), die letzteren die Namen Lasso's und Glucks.

A. DIE ENGLISCHEN TOKEN.

Diese Token bilden eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die die Münzgeschichte aufzuweisen hat; sie waren eigentlich ungesetzliches Geld — mindestens zur Zeit des Beginnes ihrer Existenz, und waren auch später bestenfalls von der hohen Obrigkeit nur stillschweigend geduldet. Man nennt sie „Tradesmen's Tokens", d. i. Token der Handeltreibenden, der Händler, Krämer, kurz derjenigen, die wir heute unter dem Begriff Kleingewerbetreibende zusammenfassen. Das Wort Token bedeutet im Englischen so viel wie Zeichen, d. i. in diesem Falle: Münz-, Wert-, Geldzeichen. Ursache ihrer Entstehung war der grosse Mangel an Kleingeld, Kupfergeld, der im 17. und 18. Jahrhundert in England, Wales und Irland herrschte, und dem die Regierung eine auffallende Gleichgültigkeit entgegenstellte. Das Volk machte angestrengte Versuche verschiedenster Art, die Regierung zur Ausgabe grösserer Quantitäten Kleingeld zu bewegen, es fanden auch mehrmals Protestversammlungen der Gilden und Zünfte statt, die von ungeheuren Massen besucht waren, und bei denen in stürmischster Weise der Unmut aller zutage trat; doch alles war vergeblich, und zwar aus Gründen, die uns selbst heute nicht recht bekannt sind — es war eben kaum etwas anderes zugrunde liegend, wie starre Gleichgültigkeit der Obrigkeit. Da — als alles nichts half — schritt das Volk zu dem einzigen Mittel, das ihm übrig blieb, zur Selbsthilfe, es gab selbst die Münzen heraus, die ihm fehlten, Geld der Notwendigkeit, Notmünzen. Im Jahre 1648 sind die ersten Token erschienen. Alle Gewerbe folgten bald dem gegebenen Beispiel und edierten Kleingeld; bald gab es kein Dorf mehr im ganzen Reich, in dem nicht Krämer, Schankwirte usw. ihre eigenen Münzen in Verkehr setzten. So haben diese Token ihren spezifisch demokratischen Zug; aus dem Volk hervorgegangen erzählen sie uns vom Volke; keine Regenten, Peers u. dgl. schmücken ihre Bildseiten, wohl aber Wirtshausschilder, Zunftsymbole, Handwerkzeuge usw. Auch die Bildnisse berühmter und populärer Männer, wie eben Händel, Shakespeare, Garrick u. a. finden

wir auf ihnen, ebenso auch zahlreiche Ansichten öffentlicher Gebäude Monumente und Gärten, manche darunter, die sonst verloren gegangen wären — war doch die graphische Darstellung solcher Ansichten in damaligen Zeiten — zumindest im Vergleich mit der unsrer Zeit — eine höchst schüttere. Es gab auf diese Weise im Zeitraum zweier Jahrhunderte viele Tausende solcher Token, und bereits im 17. Jahrhundert beteiligten sich die Angehörigen von über 70 Gewerben an ihrer Ausgabe.

Alle diese Token waren entweder Penny-, Halfpenny- ($^1/_2$ Penny) oder Farthing-Tokens ($^1/_4$ Penny), die Mehrheit jedoch Halfpenny-Tokens. Einige wenige wurden sogar auch von Stadtgemeinden, wie z. B. Bristol, ausgegeben, die überwiegende Mehrheit jedoch von „Tradesmen". Diese waren moralisch verpflichtet, auf Verlangen ihre Token gegen königliche, offizielle Münze einzuwechseln. Daher tragen sie auch in der Regel den Namen des Ausgebers und des Ausgabeortes und zumeist im Rande eingepresst die Bemerkung: Payable at ... (zahlbar in ...). In verschiedener Weise brachten die Händler es zum Ausdruck, dass sie sich verpflichten, ihre Token auf Wunsch einzulösen; selbst an heiteren, ja poetischen Wendungen fehlt es nicht; so finden wir den Vers:

When you please
I'll change these.

Ferner:

Although but brass
Yet let me pass.

Oder auch:

Welcome you be
To trade with me.

Endlich:

Take these that will
I'll change them still.

Die Mehrzahl freilich in Prosa: Will be changed; To be changed; For change usw.

Die grosse Anzahl Token, die auf solche Weise in verhältnismässig kurzer Zeit in Verkehr kamen, waren gar bald Objekte eifrigen Jagens seitens zahlreicher Münzensammler; ja viele, die es bisher nicht gewesen, wurden durch die Verbreitung der Token zu solchen, denn es kann nicht geleugnet werden, dass manche dieser Token ein hübsches, originelles und sogar künstlerisches Aussehen hatten. Die Tatsache nun, dass viele Sammler mit nicht geringer Leidenschaft sich darauf warfen, erklärt manche Merkwürdigkeiten in der Geschichte der Token, die uns sonst unerklärlich bleiben würden; so in erster Linie die, dass es auch Silberexemplare gibt, wiewohl sie ursprünglich nur als Penny-, Halfpenny- und Farthing-



Tokens, i. e. als Kupfermünzen gedacht waren; die unternehmenden Prägeanstalten, die allerorten rasch aus der Erde wuchsen, liessen eben wenig unversucht, um die Erwerbsgier der Sammler, die nicht einschlummern durfte, anzustacheln; auch wurden mit Vorliebe Aversstempel von Token eines Ortes mit den Reversstempeln derer eines anderen Ortes in Kombination gebracht und so stets eine zunehmende Anzahl von Varietäten künstlich geschaffen. Es kann ferner nicht bezweifelt werden, dass eine nicht geringe Anzahl kleiner Medaillen, Medalets und Reklamemünzen (Advertisments), die nicht als Kurrentmünzen gedacht waren, trotzdem ihren Weg als solche fanden, und von dem allgemeinen Strudel verschlungen wurden. Auch umgekehrt wurden manche Token mit der Zeit entweder infolge ihrer Schönheit oder ihrer Seltenheit nicht als solche, sondern als kleine Medaillen und Erinnerungsmünzen behandelt. Es ist tatsächlich unmöglich, heute eine genaue Grenze zu ziehen und mit Bestimmtheit zu sagen: dies ist ein Token und dies ist keiner. Doch sind die Stücke, die in diesem Sinne Zweifel aufkommen lassen, keineswegs zahlreich. Als Watt's neue Kupfer-Scheidemünze in England eingeführt wurde (unter Georg III.), hörten die Token nach und nach auf, als Kurrentmünzen im Umlauf zu sein.

Dass die Engländer gerade auf Händel verfielen, als es galt, das Bildnis eines grossen und volkstümlichen Mannes auf eine Münze zu prägen, wird jedem, der die musikalische Geschichte dieses Volkes nur einigermassen kennt, wohl sehr begreiflich erscheinen. Er, der deutsche, in Deutschland geborene Meister, ist ja unleugbar in mehr als einer Hinsicht der ihre geworden, ähnlich wie umgekehrt Shakespeare Gemeingut der Deutschen wurde. Auch heute noch, im 20. Jahrhundert, hat sich daran nur wenig geändert, und nirgends werden wohl Händels Oratorien mit ähnlicher Verehrung und Präzision aufgeführt, mit ähnlicher Begeisterung angehört, wie in England.

Es möge nunmehr die Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Token folgen. Die Händel-Token lassen sich heute nicht leicht als „Tradesmen's Tokens" im engeren Sinne bezeichnen, da auf den wenigsten von ihnen ein Name eines Gewerbetreibenden verzeichnet ist, doch dürften sie von Kempson in Umlauf gesetzt worden sein; dieser war Besitzer grosser Metallwerke, einer Knopffabrik und einer der bedeutendsten Münz- und Medaillenprägeanstalten des 18. Jahrhunderts zu Birmingham. Alle hier angeführten Händel-Token (mit Ausnahme der letzten vier) wurden bei ihm geprägt, und die Ansichten von Gebäuden der Stadt Coventry, die ihre Vorderseite bilden, nennt man in englischen numismatischen Werken schlechtweg: Kempson's Buildings. Zweifellos waren jedoch alle Händel-Token als Kurrentmünzen im Verkehr. Das Bildnis Händels tritt

uns auf ihnen in fünf Typen entgegen; bei allen fehlt die sorgfältig frisierte Allongeperücke, die ihn auf fast allen bekannten Bildern und Stichen schmückt.

Token der Stadt Norwich (Norfolk).

1. Vorderseite: NORWICH CATHEDRAL, Ansicht einer Kathedrale, unten im Abschnitte: 1797.
   Rückseite: GEORGE FREDERICK HANDEL, Kopf Händels linkshin (Type A).
   Randschrift: PAYABLE BY HARDINGHAM MUSICIAN.

Leider war es unmöglich, etwas Näheres über diesen Musiker Hardingham zu eruieren; jedenfalls ist sein Ruf nicht über die Mauern seiner Heimatstadt gedrungen

1a. Derselbe Token, jedoch ohne Randschrift.

Diese Varietät ist selten, es sollen von ihr nur ca. 4 Dutzend gemacht worden sein (darunter auch einige Silber-Exemplare).

2. Vorderseite: Derselbe Token mit einer geringen Verschiedenheit am Kopfe Händels, u. z. ist hier etwas weniger Haar, und dieses vom Ohr weiter entfernt (Type B, Rückseite abgebildet).[1])

Diese Varietät gilt für sehr selten. Alle diese Token sind von Willets geschnitten und bei Kempson geprägt.

Token der Stadt Coventry (Warwickshire).
(Kempson's Buildings.)

3. Vorderseite: BABLAKE HOSPITAL, Ansicht eines alten Gebäudes, unten im Abschnitte: FOUNDED 1506.
   Rückseite: Kopf Händels wie bei No. 2 (Type B).
4. Vorderseite: THE BARRACKS, Ansicht eines öffentlichen Gebäudes, unten im Abschnitte: ERECTED 1794.
   Rückseite: wie vorher.
5. Vorderseite: REMAINS OF CATHEDRAL, Überreste einer alten Kirche und ein Haus, unten im Abschnitte: ERECTED 1043.
   Rückseite: wie vorher.
6. Vorderseite: COOK STREET, Ansicht eines Torweges und Häuser, unten im Abschnitte: GATE.
   Rückseite: wie vorher.
7. Vorderseite: In zwei Zeilen: COVENTRY—CROSS * / TAKEN Down—1771, Ansicht eines alten Kreuzes.
   Rückseite: wie vorher.
8. Vorderseite: COUNTY HALL, Ansicht eines öffentlichen Gebäudes, unten im Abschnitte: ERECTED 1784.
   Rückseite: wie vorher.

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

9. Vorderseite: DRAPERS HALL, Ansicht eines grossen Gebäudes, unten im Abschnitte: ERECTED 1775.
Rückseite: wie vorher.
10. Vorderseite: FORD'S HOSPITAL, Ansicht eines alten Gebäudes, unten im Abschnitte: FOUNDED 1529.
Rückseite: wie vorher.
11. Vorderseite: FREE SCHOOL, Ansicht eines alten Gebäudes, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: OLD FRONT TAKEN / DOWN 1794.
Rückseite: wie vorher.
12. Vorderseite: FREE SCHOOL, eine andere Ansicht desselben Gebäudes, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: NEW FRONT / 1797.
Rückseite: wie vorher (abgebildet).
13. Vorderseite: GREY FRIARS GATE, Ansicht eines alten Torweges und Häuser, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: TAKEN DOWN / 1781.
Rückseite: wie vorher.
14. Vorderseite: GREY FRIARS — STEEPLE, Überreste einer alten Kirche und Bäume, unten im Abschnitte: ERECTED 1234.
Rückseite: wie vorher.
15. Vorderseite: ST. JOHNS CHURCH, Ansicht einer Kirche, unten im Abschnitte: ERECTED 1350.
Rückseite: wie vorher.
16. Vorderseite: ST. MARY — HALL, Ansicht eines alten Gebäudes, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: ERECTED TEMP / Hen : 6.
Rückseite: wie vorher.
17. Vorderseite: MILL LANE GATE, Ansicht eines alten Torweges und Häuser.
Rückseite: wie vorher.
18. Vorderseite: SPON GATE, Ansicht eines alten Torweges und Häuser, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: TAKEN DOWN / 1771.
Rückseite: wie vorher.
19. Vorderseite: TRINITY — CHURCH, Ansicht einer Kirche.
Rückseite: wie vorher.
20. Vorderseite: WHITE FRIARS GATE, Ansicht eines verfallenen Torweges.
Rückseite: wie vorher (abgebildet).
21. Vorderseite: WHITE FRIARS, Ansicht eines alten Gebäudes, davor ein Baum, unten im Abschnitte in zwei Zeilen: FOUNDED / 1342.
Rückseite: wie vorher.

Sämtliche bisher beschriebenen Token sind Halfpenny-Tokens und messen 28,5 mm im Durchmesser; sie stammen aus dem letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts, und existieren auch noch mit anderen Aversstempeln, da sie oft — wie oben erwähnt — ganz willkürlich kombiniert wurden. Die Norwich Token kosten heute im Handel — wenn sie überhaupt erhältlich sind — bis zu 60 Mk. das Stück (bes. No. 2), die Coventry Token bis zu 20 Mk., je nach dem Zustand ihrer Erhaltung.

Token ohne Ortsangabe („Not Local").

22. Vorderseite: I KNOW THAT MY REDEEMER LIVETH. G. F. HANDEL, Brustbild Händels linkshin (Type C).
    Rückseite: FOR ITS DECAY'D WIDOWS AND ORPHANS.—, im Mittelfelde in vier Zeilen: BENEVOLENT / CHORAL FUND / INSTITUTED / 1791 (abgebildet).
23. Vorderseite: wie No. 22.
    Rückseite: wie No. 22, doch ist zwischen den Worten DECAY'D und WIDOWS das Wort MEMBERS eingeschaltet.
24. Vorderseite: ähnlich wie No. 22, das Brustbild ein wenig verändert (Type D), die Lettern der Umschrift kleiner, und unten der Name G. F. HANDEL in einer geraden Linie, und nicht wie bei No. 22 und 23 im Kreisbogen.
    Rückseite: wie No. 23, nur kleinere Lettern und am Ende vier Punkte (ORPHANS·:·).

Diese drei Token haben einem wohltätigen Zwecke gedient, und zwar, wie aus der Legende auf dem Revers hervorgeht, einem Witwen- und Waisenfond; durch die Aufschrift auf dem Avers sind die Anfangsworte einer Arie aus dem Messias zitiert. Auch diese drei waren Halfpenny-Tokens; Durchmesser 28 mm; sie sind nicht selten und daher auch bedeutend billiger als die früher angeführten; auch ist ihre Mache eine weit unkünstlerischere, sie sind unschön und niemand würde in dem Bildnis Händel erkennen, wäre der Name nicht darunter; überdies ist die Prägung bei diesen drei Stücken auch höchst unsauber.

Token der Stadt London (Middlesex).

25. Vorderseite: INSTRUMENTS TUN'D & LENT TO HIRE * HANDEL * Kopf Händels rechtshin (Type E).
    Rückseite: DODD'S CHEAP SHOP FOR MUSICAL INSTRUMENTS / NEW STREET COVENT GARDEN, im Mittelfelde eine Lyra in einem Kreise, von dem 16 Strahlenbüschel radial ausgehen (abgebildet).

Dieser Token verbindet mit der numismatischen Verewigung des Tonmeisters den praktischen Zweck einer Reklame eines Musikinstrumentenmachers und -Händlers, der durch diesen bekannt gibt, dass bei ihm Instrumente zu mieten, solche auch billig zu kaufen und Stimmer zu erfragen sind, also ein „Tradesmen's-Token" im engeren Sinne. Dieser Dodd war der Sohn von Thomas Dodd, einem englischen Geigenmacher. Dieser (der Vater) war zu Sheffield gebürtig und arbeitete in Gemein-

schaft mit den geschätzten Geigenbauern Fendt und Lott; diese beiden aus Deutschland (Fendt aus Innsbruck) stammenden Instrumentenmacher, die sich in England ansässig gemacht, begründeten Dynastieen sehr geschätzter Verfertiger von Streichinstrumenten; Dodd sen. verfertigte eine stattliche Anzahl trefflicher Instrumente; sein Sohn, der Ausgeber des Tokens, war als Instrumentenmacher nicht bedeutend, doch wusste er aus der Reputation des väterlichen Namens grossen Nutzen zu ziehen und eröffnete ein bald gutgehendes Geschäft in New Street Coventgarden in Alt-London. Der Halfpenny-Token, der 28 mm misst, ist nicht selten, seine Prägung nicht allzu sauber, doch ist der Kopf nicht ohne Reiz und mit Geschick gemacht.

Nun erübrigt noch eines anderen Tokens — des letzten — zu erwähnen, der jedoch kein Händel-Token ist; es ist dies der des englischen Instrumentenmachers Forster.

26. Vorderseite: W^M. FORSTER, VIOLIN, TENOR, & VIOLONCELLO MAKER; innerhalb zwischen zwei Kreislinien: No. 348 STRAND LONDON; im Mittelfelde das Prince of Wales-Crest (ein heraldisches Emblem, von drei stilisierten Straussfedern gebildet).

Rückseite: Auf einem kreisrund angeordneten Liniensystem die englische Hymne in Noten (G-dur, 14 Takte). Im Mittelfelde Königskrone, darüber: GOD SAVE THE KING, darunter: 1795 (abgebildet).

Der Stammvater der Forsterschen Familie war William Forster, aus Brampton in Cumberland gebürtig (1739—1808); er verfertigte treffliche Instrumente und war ausserdem Musikalienverleger und -Händler, er verlegte 1781—87 eine grosse Anzahl Haydnscher Kompositionen (83 Symphonieen, 24 Quartette, viele Trios, Sonaten und die Instrumentalpassion „Die sieben Worte am Kreuze", die ursprünglich eine Symphonie war und nachher für Streichquartett und von Michael Haydn auch als Oratorium bearbeitet wurde). Im Jahre 1785 eröffnete er das Geschäft, dessen Adresse auf dem Token, der 1795 ediert wurde, ersichtlich ist. Sein Sohn William (1764—1824) verfertigte fast noch bessere Instrumente, die sehr gesucht waren, auch Stainer und Amati wurden kopiert. Dieser Forster erhielt den Hoftitel, er hiess dann allgemein Royal Forster; davon gibt übrigens auch der Token Zeugnis. Er hatte zwei Söhne, von denen der jüngere, Simon Andrew (1801—1870), gleichfalls gute Geigen, Celli und Kontrabässe verfertigte; 1864 gab dieser im Verein mit W. Sandys eine Geschichte der Streichinstrumente heraus.

Dieser Halfpenny-Token, der von Dixon geschnitten ist, misst 30 mm und ist gleichfalls nicht selten; Preis bis zu 15 Mk.

B. DIE BAYRISCHEN GESCHICHTSTALER.

Diese Geschichtstaler sind — wie sonst Medaillen — anlässlich der Errichtung der Standbilder Lasso's und Glucks in München ausgegeben worden; es ist ja bekannt, dass Denkmalenthüllungen fast stets durch Medaillen numismatisch verewigt werden und auch unter den Musiker-Medaillen gibt es eine erkleckliche Anzahl, deren Legende lautet: Aus Anlass der Enthüllung seines Monumentes, und ähnlich; hier in diesen beiden

Fällen war es nun nicht die Medaille, sondern die Münze, oder, wenn man will, ein Mittelding zwischen beiden, eine Erinnerungsmünze, Geschichtstaler oder richtiger Geschichtsdoppeltaler, auch Gedenkdoppeltaler. Durch diese wurden speziell in Bayern derartige historische Ereignisse wie Denkmalenthüllungen, und manches andere numismatisch festgehalten; so existieren u. a. auch bayrische Geschichtstaler auf die Enthüllung des Standbildes Jean Pauls zu Bayreuth sowie Albrecht Dürers zu Nürnberg u. v. a. Diese Taler wurden in Bayern 1837 zum ersten Male ausgegeben, 1871 wurde ihre Reihe beschlossen, wonach die neue deutsche Reichsmünze (1873) sie ausser Kurs setzte.

Gluck hat zwar in München nicht gelebt und gewirkt; dennoch ehrte Bayern seinen grossen Sohn nicht nur durch Errichtung eines Standbildes in München, auch in der berühmten Walhalla zu Regensburg, dieser deutschen Ruhmeshalle, einer Schöpfung König Ludwigs I., befindet sich seine Büste unter denen der 163 Walhalla-Genossen.

Lasso hingegen hat bekanntlich in München eine zweite Heimat gefunden; 1557 von dem kunstsinnigen Herzog Albrecht V. von Bayern dahin berufen, hat er es verstanden, die bayrische Hauptstadt schon nach einer Wirksamkeit von wenigen Jahren zur bedeutendsten Pflegestätte der Musik zu machen; ein vorher ungeahnter Glanz strahlte bald von ihr aus und in allen Landen ward es verkündet, dass München der Mittelpunkt des musikalischen Lebens der damaligen Zeit war.

Beiden Tonmeistern Standbilder in München zu errichten war der Plan König Ludwigs I. von Bayern, eines der kunstsinnigsten Regenten der neueren Zeit; wenn man von München als einer Metropole der Kunst spricht, so sind es in erster Reihe seine kunstsinnigen Bestrebungen gewesen, die dazu beigetragen haben, diesen Ruf zu begründen. Allerdings fallen die Enthüllungen des Gluck-Standbildes (1848) und des Lasso-Standbildes (1849) bereits ausserhalb seiner Regierung; er hatte 1848 in einer Anwandlung seiner romantischen Ideen, die sich in der eigenartigen Auffassung des Königtums, in der tiefen Überzeugung königlicher Macht und Würde äusserten, und die ihn vollends mit dem modernen Geist der anbrechenden Zeit in Widerspruch brachten, plötzlich abgedankt und seinem Sohne Maximilian II. die Zügel der Regierung überlassen; dies der Grund, warum auf den beiden Talern das Bildnis des letzteren ersichtlich ist; freilich war auch der Sohn ein eifriger Förderer von Kunst und Wissenschaft.

Das Standbild Lasso's ist von Widnmann, das Glucks von Brugger (beider Guss von Miller); der Odeonsplatz in München war durch 13, respektive 14 Jahre ihr Aufstellungsplatz gewesen, sie wurden beide 1862 nach dem Promenadeplatz verlegt, da die dankbare Stadt München ihrem

König Ludwig I. selber auf dem Odeonsplatze ein Reiterdenkmal errichtete; sie befinden sich heute noch auf dem Promenadeplatze, u. z. zwischen den Erzstandbildern des Kurfürsten Maximilian Emanuel und des bayrischen Kanzlers und Gesetzgebers Kreittmayer.

Die Beschreibung der Taler lautet:

27. Vorderseite: MAXIMILIAN II — KŒNIG V. BAYERN Kopf König Maximilian II., rechtshin darunter C. Voigt.
Rückseite: In zwei Zeilen: STANDBILD DES ROLAND DE LATRE GEN. ORLANDO DI LASSO / ERRICHTET IN MÜNCHEN — V. KÖNIG LUDWIG I 1849, Ansicht des Standbildes, der Tonmeister, in der Tracht seiner Zeit, mit der ein Notenblatt haltenden Linken auf eine abbrevierte Orgel gestützt, in der Rechten eine Feder haltend; beiderseits Perlenrand.
Randschrift: VEREINSMÜNZE * VII EINE FEINE MARK * (abgebildet).

27a. Derselbe Gedenkdoppeltaler, jedoch mit der Randschrift: DREY EIN HALB GULDEN * XV EIN PFUND FEIN *

28. Vorderseite: Wie bei No. 27.
Rückseite: In zwei Zeilen: STANDBILD DES JOHANN CHRISTOPH RITTER VON GLUCK / ERRICHTET IN MÜNCHEN — V. KÖNIG LUDWIG I 1848, Ansicht des Standbildes, der Tonmeister im übergehängten Mantel, mit der Rechten ein Notenblatt haltend, die Linke erhoben; beiderseits Perlenrand.
Randschrift: wie bei No. 27 (abgebildet).

28a. Derselbe Gedenktaler, jedoch mit der Randschrift wie bei No. 27a.

Beide Gedenkdoppeltaler rühren von dem berühmten bayrischen Münzmeister C. Voigt her; sie hatten einen Wert von $3^1/_2$ Gulden (Gulden = 60 Kreuzer, der sogen. süddeutsche Gulden) und messen 41 mm im Durchmesser. Die beiden Lasso-Thaler sind seltener als die Gluckschen; die Varietäten No. 27a und 28a sind spätere Neuprägungen; die beiden Doppeltaler kosten heute 30 bis 80 Mark das Stück, je nach dem Grade ihrer Erhaltung; die ganz tadellosen Stücke, die Stempelglanzstücke genannt werden, vielleicht auch mehr. Nicht unerwähnt bleibe, dass Gluck auch auf diesem Taler — so wie fast überall — fälschlich Ritter von genannt wird; er war bekanntlich vom Papst bloss zum Ritter des Ordens vom goldenen Sporn ernannt worden; die Kunde verbreitete sich in Wien rasch, dass der populäre Meister Ritter (dieses Ordens) geworden, und bald war Gluck im Volksmunde geadelt und blieb es bis auf den heutigen Tag.





JOHANNES BRAHMS ALS KLAVIER-KOMPONIST

von Dr. Walter Niemann-Leipzig

Von Bach erbte er die Tiefe, von Haydn die Heiterkeit, von Mozart die Anmut, von Beethoven die Kraft und von Schubert die Innigkeit seiner Kunst. Fürwahr, eine wundersam veranlagte Natur war es, die fähig war, eine solche Fülle grosser Eigenschaften in sich aufzunehmen und doch dabei das Beste nicht zu verlieren: die starke Eigenart, die den „grossen Meister“ macht!“[1])

Und andrerseits: „Dem grossen musikalischen Gefühle Wagners fehlte der zwingende Eindruck des Lebens und der Notwendigkeit in dieser fleissigen Kunst (sc. Brahms) ... Durch die akademische Maske konnte es dem Künstler der grossen Wahrhaftigkeit (sc. Wagner), der überall nach dem „Gesange“ der musikalischen Seele lauschte, freilich nur ‚unschön‘ entgegentönen!“[2])

Das sind etwa die an die Gegenpole versetzten Meinungen über Brahms: Hyperbeln verwirrendster Art! Denn der Schluss aus den Prämissen in dem ersten Zitat müsste lauten: ergo ist Brahms der grösste Komponist, der je gelebt hat, und die Steigerung Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts in einer Person und in der höchsten Potenz! Die Konsequenz aus dem zweiten Zitat ziehen, hiesse dagegen Brahms' Kunst alle Berechtigung absprechen, da ihr die Voraussetzung ihres Wertes, die künstlerische Notwendigkeit, fehlt.

Die Wahrheit liegt auch hier wieder in der Mitte. Extreme „Brahminen“ und „Wagnerianer“ werden sie freilich nie treffen. Man kann, zunächst einmal allgemein gesprochen, sagen, dass die künstlerische Grösse Brahms' in seinen Liedern, seiner Kammermusik und — freilich von vielen umstritten — in seinen Symphonieen ruht, dass dagegen die Bedeutung und Fruchtbarkeit seines Schaffens in der Klavierkomposition hinter den Werken jener Gattungen im allgemeinen zurücksteht.

Kaum ein zweiter Tonsetzer der Neuzeit ist von seinen Anhängern so masslos in den Himmel gehoben, kaum ein zweiter aber wiederum so masslos ungerecht von den Wagnerianern in Acht und Bann getan worden, wie Brahms. Man kann die Beobachtung machen, dass Brahms jetzt in einigen deutschen Musikzentren eine für den unparteiischen und ruhigen

---

[1]) „Joh. Brahms“ von H. Reimann (Berlin 1900, Harmonie), S. 104.

[2]) H. von Wolzogen, Erinnerungen an Rich. Wagner (Leipzig, Reclam), S. 28, 29.

Beobachter schwer erklärliche Überschätzung erfährt, und man darf die berechtigte Befürchtung aussprechen, dass — ähnlich wie's seinerzeit mit Mendelssohn ging — dieser Überschätzung eine Unterschätzung des Meisters notwendigerweise folgen müsse.

Das Beste, was über Brahms in Gestalt einer Monographie geschrieben wurde, rührt zweifellos von Ph. Spitta her.[1]) Seine Brahmsstudie ist das Produkt feinkünstlerischen Empfindens, tiefen Wissens, ruhigen Abwägens und geschichtlichen Weitblicks, und macht alle übrigen, zahlreichen Arbeiten über die Kunst des Meisters zunächst entbehrlich. Im Prinzip ist da in allem der Nagel auf den Kopf getroffen, in mancherlei Einzelheiten wird natürlich dieser oder jener mit Recht andrer Meinung sein können. Es liegt in der Natur der Sache, dass der Segen, den diese Studie hätte stiften können, kaum bemerklich wurde. Wie sollten denn unsre praktischen Musiker dazu gekommen sein, aus ihr Belehrung zu schöpfen, sie, deren Mehrzahl leider über die Lektüre eines „geistreichen" Feuilletons selten herauskommt, sie, die sich bei oft völliger musikgeschichtlicher Ignoranz berechtigt glauben, gegen die bösen „sogenannten Historiker", die z. B. auf Grund unwiderleglicher Tatsachen für Chrysanders Händelreform eintreten müssen, zu Felde zu ziehen! — Und doch, man muss Spitta stets zur Grundlage nehmen, wenn man über Brahms Spezialstudien treiben will. Reimanns Monographie ist ein gewiss mit überschwenglichem Enthusiasmus und grosser Liebe verfasstes Werk, aber eben dieser blinde, alles in rosigem Lichte sehende Enthusiasmus mahnt bei seiner Benutzung zu äusserster Vorsicht. Leider hat's Reimann nicht genügend verstanden, Brahms über sich selbst hinaus zu betrachten, d. h. seine Kunst vom geschichtlichen Standpunkt zu würdigen, die zahlreichen, feinen Verbindungsfäden blosszulegen, die den Meister mit der älteren und alten Musik verknüpfen, ihm innerhalb der deutschen Romantik den ganz fest zu bestimmenden Platz anzuweisen; sein Buch ist kein wissenschaftlich vollgültiges Geschichtswerk, wie es auch eine Monographie darstellen muss. Der bis zum Überdruss wiederholte äusserliche Hinweis auf das zeitlebens, infolge der — in ihrer Wichtigkeit sehr überschätzten — Protesterklärung gegen die neudeutsche Kunst durch Brahms und seine

[1]) „Joh. Brahms" in seinem Werke „Zur Musik" (Berlin, Paetel, 1892), S. 387 ff. — Ein gedankenreiches, wenngleich im einzelnen oft zum Widerspruch herausforderndes Büchlein Louis Köhlers ist „Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte" (Hannover, Simon, 1880). Monographieen über Brahms schrieben: Deiters (Sammlg. mus. Vorträge, 1880, 1898), B. Vogel (Leipzig, 1888), J. Spengel (Hamburg 1898), E. Krause (Hamburg 1892), Wilibald Nagel („Br. als Nachfolger Beethovens", Leipzig u. Zürich 1892), A. Steiner (Zürich 1898, 1899); daneben die Memoirenwerke von A. Dietrich (1898), J. V. Widmann (1898). Die monumentale Brahms-Monographie schenkt uns jetzt M. Kalbeck (1904, Bd. I erschienen).

Freunde sehr gespannte Verhältnis zwischen Brahms und Wagner tut's denn doch nicht mehr. Dass es immer gleichsam aus dringendem Bedürfnis der Leser heraus wiederholt werden muss, zeigt, wie wenig es stets der deutsche Musikerstand verstanden hat, der aus einer grösseren geistigen Bildung mit Notwendigkeit sich ergebenden Forderung zu genügen: beiden Meistern innerlich gerecht zu werden, sie als grosse Erscheinungen einer organisch verlaufenden geschichtlichen Entwicklung zu betrachten. Ebenso überflüssig wie das stete Zurückgreifen auf jene Protesterklärung ist ein Vergleich Wagnerscher mit Brahmsischer Kunst. Man begreift kaum — wenn nicht wieder jene Erklärung eine gänzlich äusserliche Handhabe böte — wie überhaupt Historiker auf den Gedanken verfallen können, die Kunst dieser beiden Meister zu langatmigen Vergleichen zu benutzen, wo doch gerade Brahms jede dramatische Ader fehlt, wo seine ganze künstlerische Persönlichkeit der Wagnerschen entgegengesetzt ist. Freilich werden derartige überflüssige Vergleiche durch das unglaublich beschränkte und alberne Ignorierenwollen Brahmsischer Kunst seitens der extremen „Wagnerianer" unter hochsalbungsvollem Hinweis auf jene welterschütternde Protesterklärung wenigstens äusserlich geradezu herausgefordert.

Auch über einen andern, ebenfalls von Brahms gänzlich verschiedenen deutschen Meister — über Anton Bruckner — sind gerade infolge der fortwährenden Bezugnahme auf sein Verhältnis zu Wagner die schiefsten Urteile gefällt worden. Wie Bruckner trotz seiner unleugbaren, aber durchaus äusserlichen Beeinflussung durch Wagners Harmonik als der vorläufig letzte grosse Vertreter der Wiener Tonschule zu gelten hat, deren Reihe grosser Meister mit Haydn, Mozart, Dittersdorf, Beethoven beginnt und über die Kleinmeister der Haydnschen und Mozartschen Richtungen, über unseren Schubert, die Lachner und kleinere, anmutige Talente wie Herbeck, den feinsinnigen Serenadenmeister Rob. Fuchs, geradeswegs zu Bruckner führt, ebenso muss die Brahmsische Kunst zunächst völlig von der Wagnerschen geschieden werden. Aber auch dieser Wiener Schule darf der Meister, so augenfällig klassizistische und Beethovensche Tendenzen seine Kunst zeigt, nicht beigezählt werden, sondern Brahms ist das letzte, wahrhaft bedeutende Glied der Norddeutschen Schule u. zw. der einzige grosse Vertreter der norddeutschen Romantik. Diese norddeutsche Schule setzt mit dem „Hamburger" Bach, mit Philipp Emanuel Bach ein, führt über Graun, Hiller, Benda, Vogler, Klein, Schneider zu Kalliwoda. Aber hier erreicht sie nicht ihr Ende, sondern sie führt weiter über Kiel direkt zu Brahms. Daran ändert auch dessen fast lebenslänglicher Aufenthalt in Wien nichts. Als Vermittler zwischen der eigentlichen klassizistisch-romantischen Schule Deutschlands mit ihren Führern Schumann und Mendelssohn und dieser Romantik der nord-

deutschen Schule mit Brahms sind auf dem Gebiete der Kammermusik: K. G. P. Grädener (1812—1883),[1]) auf dem Gebiet des Liedes der unlängst verstorbene Franz Wüllner die bedeutendsten Komponisten.

Wohl kein von Brahms gepflegtes, künstlerisches Gebiet vermag deutlicher in engem Rahmen die Zugehörigkeit des Meisters zur norddeutschen Schule zu beweisen, als das der Klaviermusik. Die für diese Schule von Anfang an charakteristische Vorliebe für kunstvolle Arbeit findet sich auch in allen Brahmsischen Werken; in der vorromantischen Periode ist's besonders die Fuge, die ihre Meister pflegen, bei Brahms ist's nach Beethovens Auftreten und Einfluss die Variation. So sind für Orchester die Haydn-Variationen (op. 56) und die grossartigen, unter dem Titel Ciaconna versteckten, Variationen des Finale der e-moll Symphonie op. 98 die typischsten Beispiele und Zeugen, dass Brahms nur dieser Schule zugerechnet werden kann. Für Klavier kommen da in erster Linie die wundervollen, z. T. schumannischen Variationen über ein Thema von Schumann op. 23 (zu 4 Hd.) [1866], die diese vorausahnenden, noch gänzlich schumannischen Variationen über ein Schumannsches Thema in fis-moll op. 9 [1854], zwei kleinere Variationenwerke, die Variationen op. 21 Nr. 1 und Nr. 2 (über ein eigenes und ein ungarisches Thema), ferner die lediglich als Studienwerk aufzufassenden, reichlich trockenen Paganinivariationen (op. 35) [1866], und endlich die Krone aller Brahmsischen Variationenwerke, die gewaltigen Händelvariationen op. 24 [1862], mit — sehr bezeichnenderweise — ihrer grossartigen Schlussfuge in Betracht.

Nicht mit Unrecht erblicken viele in diesen Variationenwerken den Gipfel der Brahmsischen Klaviermusik überhaupt. Gewiss, die Kunst, die in ihnen steckt, die ausserordentliche geistige Bedeutung, die den meisten innewohnt und sie nach manchen Gesichtspunkten hin den Beethovenschen gleichstellt, lässt dieses Urteil als berechtigt erscheinen. Aber es steckt doch auch ein stellenweise ausserordentlicher Prozentsatz an reiner und ausschliesslicher Verstandesarbeit in ihnen, welche sie von den Beethovenschen Schöpfungen sich wieder entfernen lässt, und der z. B. in den Haydn- und Paganinivariationen einmal an einigen Stellen so gross wird, dass man das Aufkommen der in ihrer allgemeinen Fassung freilich durchaus ungerechten und unverständigen Redensart von der „überflüssigsten Musik", die diese Werke repräsentieren sollen, wenigstens begreifen lernt.

Natürlich kann man an diesen Werken, besonders dem letztgenannten, den ganzen Brahms der Klavierkomposition kennen lernen. Um aber einzusehen, worin Brahms meiner Ansicht nach in der Klaviermusik am grössten ist, nämlich überall da, wo es sich um „Stimmungsmusik" handelt,

[1]) Eine kurze Studie über Grädener findet sich in der Allgemeinen Musik-Zeitung, 28. Jahrg., No. 27, S. 464 ff.

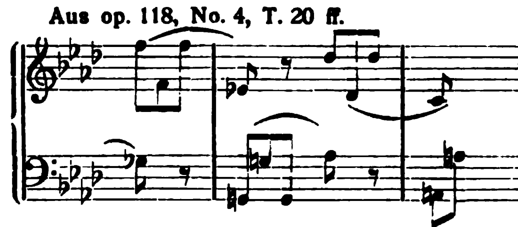
ist das eingehende Studium seiner drei grossen, in die Jugendperiode fallenden, aber doch schon eminent selbständigen Klaviersonaten op. 1, 2 [ersch. 1853], 5 [ersch. 1854] und — wahrhaftig nicht zum wenigsten seiner zahlreichen Hefte mit kleineren Klavierstücken, mit den Intermezzi, Balladen, Capriccios, Rhapsodieen usw., die die Werke 10 [1856], 76 [1879], 79 [1880], 116—119 [1892, 1893] umfassen, ganz unerlässlich.

Suchen wir uns nun an der Hand dieser Werke mit den Eigentümlichkeiten Brahmsischer Kunst, speziell mit den inneren und äusseren Eigenschaften seiner Klavierwerke vertraut zu machen.

Brahms schreibt — um das unwesentlichere Äussere gleich vorwegzunehmen — keinen, auch nur einigermassen bequemen „Klaviersatz". Er hat eine ganz eigene Art weitgriffiger, polyphoner Klaviertechnik, die weder auf klassischen noch auf Schumannschen Grundlagen ruht. Ist sie besonders klanggesättigt und „in die Ohren fallend"? Man muss es verneinen. Ihre Wirkungen sind nicht „für's grosse Publikum", vielmehr durchaus intim, und ihre tiefsten Reize erst dem enthüllend, der ihrer Schwierigkeiten als Spieler Herr geworden ist.

Brahms' Grösse liegt gleich der des greisen Draeseke keineswegs darin, dass diese Künstler auch Meister der Klangwirkungen sind, dass sie überhaupt einen subtil ausgebildeten oder geschärften Klangsinn besitzen. Wenn Köhler [1]) die Farbenpalette Brahms' mit der Makartschen vergleicht (!), wenn Reimann [2]) von „einem Strome des Wohllauts" [3]) spricht, der den Brahmsischen Klavierstücken entquelle, so wird man die allgemeine Fassung ihrer Behauptungen in Zweifel ziehen müssen. Gewiss ist Brahms nicht überall der „herbe und spröde, durch seine klangliche Härte verletzende" grosse Künstlergeist, als den ihn manche hinstellen, gewiss bietet auch er in vielen Klavierstücken klanglich sehr reizvolle und — neue Kombinationen, allein die Bedeutung dieser Stücke ruht dann doch ganz gewiss nicht im Klanglichen. Ein Künstler, der Stellen schreiben kann wie:

Aus op. 118, No. 4, T. 20 ff.



[1]) a. a. O. S. 19.

[2]) a. a. O. S. 87.

[3]) In der Klangfarbe seiner Werke, besonders derjenigen für Klavier, ist Brahms keineswegs modern. Man vergleiche ihre Klangwirkungen z. B. einmal mit den Griegschen Klavierstücken mit ihrer geradezu unerbittlichen thematischen Prägnanz, ihrer wundervollen Leuchtkraft der Klangwirkungen bei einfachstem und bequemstem Klaviersatz!

darf auf das unumschränkt gültige Prädikat eines Meisters sinnlich schöner klanglicher Farbenmischungen keinen Anspruch machen. Jenes kühle, verschleierte, ein wenig stumpfe Kolorit seiner Orchesterwerke ist auch der Mehrzal seiner Klavierwerke durchaus eigen, die, wie seine ganze Kunst, den unverkennbarsten „norddeutschen" Typus zeigen. Die in die Jugendzeit fallenden Klavierwerke tragen noch deutliche Schumannsche Züge, wenngleich schon in der Sonate op. 1 und op. 2 (der zeitlich ersten) der spätere Brahms gleich im ersten Thema merkwürdig scharf hervortritt. Zu den bedeutendsten Werken gehören die f-moll Sonate, deren langsamer Satz zu den herrlichsten Liebesgesängen gehört, die je geschrieben wurden, und das wundervolle, von kernigem und grimmigen Humor, aber auch Schubertischem Schwarmgeist (Trios) erfüllte es-moll Scherzo op. 4. Die Synkope führt in ihnen allen noch eine bedeutende Herrschaft, orchestrale Einflüsse, die sich bis zu den leisesten Paukenschlägen im ersten und vierten Satz der f-moll Sonate steigern, sind noch sehr stark und verlieren sich erst mehr und mehr in den Klavierkompositionen der mittleren und letzteren Periode. Zweierlei Einflüsse, die Brahmsens Kunst nie mehr oder weniger stark zu beherrschen aufgehört haben — Beethovensche und Schubertische — lassen sich schon an den Werken dieser Jugendperiode aufweisen.

Eine ausserordentlich wichtige Seite der Brahmsischen Individualität, das Talent fürs Volkstümlich-Einfache, ist in den Werken für Klavier der ersten Periode am stärksten ausgeprägt. Dahin gehören solch wundervoll prägnante und melodische Züge tragenden Stücke wie das Andante aus der Sonate op. 1 („Verstohlen geht der Mond auf"), das Trio aus dem Scherzo der f-moll Sonate, das dritte Thema des Finale aus den Sonaten op. 1 und op. 5, das Trio aus dem Scherzo der fis-moll Sonate, die Trios des es-moll Scherzo, u. a., und hier ist's, wo der Brahms der „Deutschen Volkslieder" von jedermann sofort verstanden und geliebt, wo seine Grösse unmittelbar gefühlt wird.[1] Brillantes Passagenwerk, das in den Werken dieser Periode noch hin und wieder auftritt, aber auch da, wo es, wie z. B. im Finale der eigentlich ersten, unselbständigsten fis-moll Sonate, in grösserem Massstabe auftritt, sogleich der geistigen Idee durchaus untergeordnet wird und daher nie äusserlich bleibt, verschwindet in seinen späteren Klavierwerken so gut wie gänzlich.

Das Archaisieren liebt Brahms in seinen Klavierwerken nicht so häufig anzuwenden als in seinen Vokalwerken. Jeder weiss, wie meisterhaft und unaufdringlich Brahms die herrlichen Wirkungen der alten Kirchentonarten in seiner Kunst in modernem Gewande wiederzubeleben wusste,

[1]) Man singe solche Stellen einmal beim Spielen mit, um ihre tiefe Empfindung unmittelbar zu verspüren! Dieses Hülfsmittel ist überhaupt zum Verständnis Brahmsischer Kunst sehr nützlich und wichtig.

welch strenge musikgeschichtliche Forschungen er stets getrieben, in welch einzigem Masse das Beste der alten Musik ihm gleichsam in Fleisch und Blut übergegangen war, um seine eigenen Schöpfungen dann ganz unbewusst und natürlich zu beeinflussen, so natürlich, dass der Uneingeweihte der Individualität Brahms zuschreiben wird, was an solchen Stellen ein Ausfluss seines Studiums der alten Musik ist. Auch in seinen Klavierkompositionen lassen sich überall, wenngleich in nur ziemlich spärlichem Masse, solche archaistischen Einflüsse wahrnehmen, am stärksten naturgemäss in Sätzen volkstümlichen oder getragenen Charakters. Aber es sind nicht nur Einflüsse Bachs, sondern ebenso starke, ja noch stärkere der vorbachischen Vokalkomponisten bis in die Zeiten der niederländischen Kunstblüte des 16. Jahrhunderts zurück.[1]) Auch die von Brahms in allen seinen Werken mit Vorliebe und eminenter Kunst angewandten Vergrösserungen und Verkleinerungen eines Themas oder Motivs, die zahlreich vorkommenden Taktverschiebungen, der oft eintretende Taktwechsel u. a., das alles ist unmittelbaren Einflüssen alter Musik, besonders wiederum niederländischer Kunst, zuzuschreiben.

Nach welchen geistigen Richtungen hin gibt sich nun das Beste Brahmsischer Klaviermusik? Ich glaube, dass alles, was sich mit dem Worte „Stimmungsmusik" bezeichnen lässt, Anspruch auf den höchsten Wert macht.[2]) Es sind die Stimmungen eines echten Norddeutschen, in denen Brahms sein Eigenstes gibt, es sind Stimmungen, wie sie uns aus Theodor Storms unvergänglichen Meistererzählungen so zum Greifen deutlich entgegentreten, wie sie über seiner „grauen Stadt am Meere" lagern: grübelnde, resignierte Melancholie, stille unbefriedigte Sehnsucht nach Sonne und Süden, dumpfe, schwere Verzweiflung, ein unendlich feiner, durch Lebenskämpfe und mit dem Herzblut erkaufter, durch Lebenserfahrungen geläuterter, zurückhaltender oder grimmig-sarkastischer Humor, vornehme Anmut, ganz selten einmal — und dann mit elementarer Gewalt durchbrechend — Lebens- und Liebeslust, alles umweht von der frischen, kräftigen und kerngesunden Luft der heimatlichen Marschen. Auch die wundervolle Ruhe der Darstellung, der köstliche, abgeklärte Stil Storms findet ein Äquivalent an Brahms' schlechterdings klassischer Meisterschaft über alle formalistischen Darstellungsmittel der Tonkunst.

Dem durchaus norddeutschen Charakter Brahmsischer Kunst entsprechend findet seine Musik das grösste Verständnis und die beste Pflege in Nord- und Mitteldeutschland, daneben in Wien und, merkwürdigerweise, in der Schweiz.

---

[1]) Über die Art, wie sich dieser Assimilierungsprozess in Brahms vollzog, unterrichtet in unübertrefflicher Prägnanz und Kürze: Abschnitt 173 in Riemanns „Epochen und Heroen der Musikgeschichte" (Stuttgart, Spemann, 1900 im „Gold. Buch d. Musik").

[2]) Unbegreiflicherweise will Spitta nichts von Stimmungsmusik bei Brahms wissen.

Umgekehrt begegnet Bruckners rein süddeutsche Muse in Norddeutschland und der Schweiz noch fast völliger Verständnislosigkeit, während ihre Herrschaft in Süd- und Mitteldeutschland immer weiter um sich greift.

Auch in seinen beiden Klavierkonzerten, dem dämonischen, erdrückend düstren in d-moll, op. 15, jener „Neunten Symphonie" fürs Klavier, wie's leider immer schnell heisst, und in dem freundlicheren in B-dur op. 83 gibt Brahms Stimmungsmusik in grosser Form. Er hat sich bemüht, sich dem fürs Klavierkonzert nun einmal notwendigen al-fresco Stile zu nähern, aber — es fehlt auch diesen beiden Werken das, was die Brahms-Opposition mit Recht an seinen Symphonieen vermisst, der monumentale Charakter. Nur innerlich angelegte, keinerlei Wert auf äusseren glanzvollen „Abgang" und Effekt legende Klaviervirtuosen — und wie selten sind sie! — werden sich dieser in Form und Inhalt der Symphonie mit Klavier-Prinzipalstimme angenäherten Tonschöpfungen annehmen, die auf irgend welche weite Verbreitung freilich keine Aussicht haben. Für seine Klavierkonzerte charakteristisch, für seine Zeit neu ist die gänzliche Enthaltsamkeit von jeglichem, noch so unscheinbarem virtuosen Selbstzweck im Klavierpart, sowie das eine zweite Zeit Corelli's inaugurierende, ebenbürtige Verhältnis zwischen Solo und Orchester. In seinem, in die Jugendperiode fallenden, d-moll Konzert lassen sich, ebenso wie in seinen Klaviersonaten aus jener Zeit, deutliche Spuren Beethovens selbst in der Melodik nachweisen. Das Epitheton „Symphonieen mit Klavier" tragen diese beiden Konzerte deshalb, weil ihr geistiger Gehalt ausnahmsweise dem einer modernen Symphonie fast gleichkommt.

Gerade in seinen der Kleinkunst zuzurechnenden Klavierstücken, den Intermezzi, Rhapsodieen, Balladen, Capriccios usw. hat aber Brahms die musikalischen Töne solcher Stormschen Stimmungen, wie sie oben zu präzisieren versucht wurden, mit unnachahmlicher Feinheit und Schärfe angeschlagen. Diese Stücke, unmittelbare Fortsetzungen Mendelssohnscher, Schumannscher und Hellerscher Klavierpoesieen in kleinen Formen, aber in der Empfindung und in der dem Schweren, Ernsten zuneigenden Lebensauffassung geistig gesteigert, sind unvergänglich. Dahin gehören die düsteren, leidenschaftlich-gärenden Capriccios op. 76, No. 1, 5, das leidenschaftlich und sehnsüchtig schwärmende op. 76, No. 8 (ein Mikrokosmos Brahmsischer Klavierpoesieen), das wilde, vielleicht einen Wald in brausendem Herbststurm zeichnende Intermezzo op. 118, No. 1; dahin gehören ferner die übrigen Intermezzi z. B. op. 76, No. 3, 4, 6, op. 117 No. 1 u. a., Stücke beschaulichen, still-anmutigen Gefühlsinhaltes, die von einer tief beruhigenden, sich immer mehr und mehr erschliessenden Intensität der Empfindung beseelt sind. Es gehören endlich dahin die herrlichen Balladen op. 10, 118 und die Rhapsodieen op. 79; die unheimlich starren und klagenden

Intermezzi op. 117 No. 2, 3; op. 118 No. 6; die Stücke aus op. 119; die liebliche Romanze aus op. 118. Als schönstes Stück dieser Reihe von Klavierstücken möchte ich nach meiner subjektiven Meinung das wirklich von Beethovenschem Geiste durchströmte A-dur Intermezzo op. 118, No. 2 bezeichnen. Alle diese Klavierkompositionen aber sind durchaus intimer Natur und daher in erster Linie zur Hausmusik geeignet. Es hiesse Brahms einen schlechten Dienst erweisen und der kritiklosen Vergötterung eines Grossen mit ihren Gefahren Vorschub leisten, wollte man nicht auch diejenigen Stücke gleich hier ausscheiden, in denen meiner Ansicht nach mehr der Verstand und eine erkleckliche Trockenheit der Thematik, kurz nicht Inspiration und Notwendigkeit des künstlerischen Schaffens die Herrschaft führen. Es sind dies das a-moll Intermezzo op. 76, No. 7; das f-moll Intermezzo op. 118, No. 4 (ausschlieslich seines langsamen Mittelteiles); der „Rückblick" aus op. 5.

Dem überall einmal bei Brahms — am meisten in den Finales seiner Kammermusikwerke — bemerklichen Einfluss ungarischer Volksmusik verdankt Brahms' populärstes Klavierwerk zu vier Händen, die „Ungarischen Tänze" (vier Hefte, 1869, 1880), das seinen Namen über die ganze Welt trug, seine Entstehung, eine — wie Reimann richtig bemerkt — sich unmittelbar an frühere musikalische Verherrlichungen des Ungarlandes, wie Schuberts „Divertissement à l'hongroise", Liszts Rhapsodieen usw. anschliessende, unsterbliche Neugestaltung ungarischer Originalmelodieen. Aber auch in anderen Klavierstücken ist dieser ungarische Einfluss, wenn auch weniger stark, wohl bemerklich, so in den Variationen über ein ungarisches Lied op. 21, No. 2; im Finale des B-dur Klavierkonzertes; in dem h-moll Capriccio op. 76, No. 2; in No. 11, 14 des op. 39; in einigen Variationen des op. 24. Nicht ohne Wien und Wiener Volksleben hätten die vierhändigen Walzer op. 39 (1867) entstehen können, eine musikalische Huldigung an Österreich von einem Meister, der auch unter dieser anmutigen Maske seine norddeutsche Abstammung nicht verleugnet.

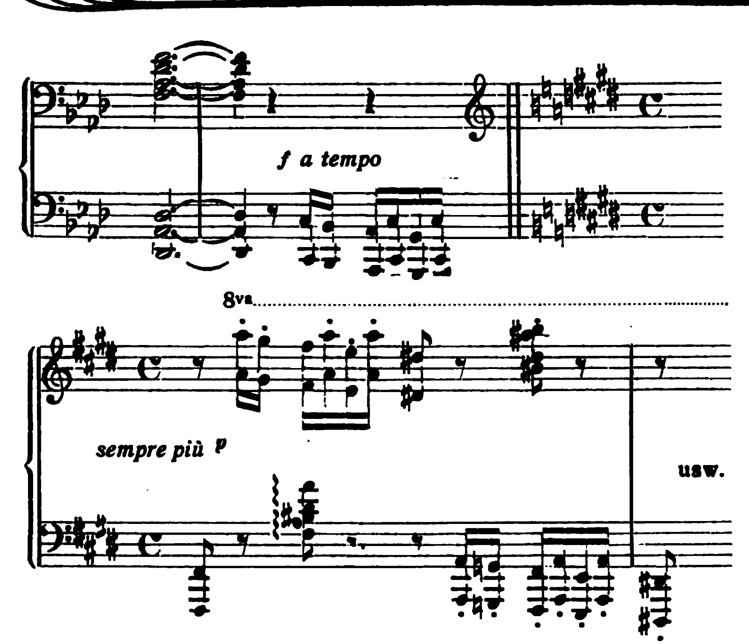
Ins Gebiet der klavieristischen Studienwerke von anerkannt grösstem Werte fallen endlich neben den Paganini-Variationen die fünf „Studien" [1869, 1879] (zwei Etüden nach Chopin, Weber, zwei Bearbeitungen eines J. S. Bachschen Presto, J. S. Bachs Chaconna in d-moll für die linke Hand allein), die „51 Übungen"; ins Gebiet der Transkriptionen die prächtige und in ihrem Klanglichen für Brahms höchst charakteristische Übertragung der Gluckschen A-dur Gavotte aus seiner „Iphigenie in Aulis".

Verhältnismässig wenig ist in Brahms' Klaviermusik der Humor ausgeprägt, zu dem der Norddeutsche überhaupt nicht allzusehr neigt. Es ist kein süddeutscher, lebensfreudiger, leichter Humor, sondern meist ein sehr zurückhaltender, mehr den Ton heiterer Anmut annehmender,

aber auch einmal ein gar grimmiger, ja wütender Humor. Er liegt vom schalkhaften, naiven Haydns ebensoweit ab wie vom derben Bauernhumor der Scherzi Bruckners, und neigt im kleinen Rahmen mehr dem Beethovenschen zu, zeigt aber bei dem Übergang zu weicheren Regungen wohl einmal jenes wehmütige Lächeln unter Tränen, wie es Wilhelm Raabes Eigenart ist. Auch der leise Zug des Barock-Phantastischen bei Raabe lässt sich wenigstens in den Scherzi seiner in die Jugendperiode fallenden und noch in vielen Beziehungen von Schumann abhängigen Klaviersonaten deutlich genug erkennen. Am reinsten und typischsten zeigt sich dieser Humor innerhalb der Klaviermusik im es-moll Scherzo und in den Scherzi seiner Klaviersonaten; in seinen späteren Werken kommt er immer seltener und hier — wie in der Kammermusik — gern unter der Maske ungarischer Bauernfröhlichkeit (Zigeunerlieder usw.) zum Durchbruch. Aber auch in diesem wie im wienerischen Gewande bleibt er trotzdem ein durchaus Norddeutscher. Das „Volkstümliche" dieses Humors bricht — wie schon erwähnt — in den Trioteilen durch, die dadurch die Verbindung mit dem Humor in der Brahmsischen Lyrik, der gänzlich auf volkstümlichen Grundlagen ruht, herstellen.

Aber gerade in seinen Klavierwerken ist auch ein Zug hier und da leise ausgeprägt, dessen Erwähnung man nicht übergehen darf, wenn man ein geschlossenes Bild der Persönlichkeit Brahms' erhalten will. Es ist — man steinige mich nicht! — ein leiser „schulmeisterlicher" Zug. Man spiele einmal ohne Vorurteil den ersten Satz der Klaviersonate in f-moll op. 5 aufmerksam durch und man wird ihn gleich am Beginn der Durchführung entdecken. Der Schluss des Thementeils beruhigt sich nach und nach in wundervoller Weise, da „geht" die Durchführung „los", ein durch nichts gerechtfertigtes „Gewurstel" und Streiten des trotzigen Hauptthemas; 's ist eine fatale Stelle.





Mein Freund sagt da sehr drastisch und treffend, „es komme ihm vor, als ob Brahms sich da die Hemdärmel aufstreife, in die Hände — pardon! — spucke und ausrufe: ‚So, jetzt wollen wir 'mal schaffen, jetzt wollen wir durchführen'!" Man entrüste sich nicht, sondern probier's selber; dem, „der's nicht glaubt", verpflichte ich mich gar, wie's im Grimmschen Märchenbuche heisst, „einen Thaler zu geben!" Dergleichen Stellen gibt's nicht nur in der Klaviermusik, sondern auch in der Kammermusik und in seinen Symphonieen, freilich nur für den, der sich von allen Vorurteilen los macht und fein hinhört! Sie sind als Ausfluss des norddeutschen Wesens wohl zu verstehen, das gern einmal in übertriebene „Gründlichkeit", in Hamburgische „Püttjerigkeit" verfällt. Alle Durchführungen, die Brahms schrieb, haben von ihr etwas „abgekriegt", wie wir Hamburger sagen. Brahms hat — besonders wo er in einen volkstümlichen oder (wie z. B. im Finale seiner c-moll Symphonie) hymnenartigen Ton verfällt — geradezu wunderbare, grosse und aus innerster Tiefe kommende, melodische Einfälle, die ja nirgends reicher quellen wie in seinen Liedern, aber er hat oft jene sonderbare norddeutsche Art, sie in den Durchführungen — oft schon in den Schlussgruppen — zu zerpflücken, gleichsam als wenn er sich nun verlegen schäme, dass wieder ein herrliches musikalisches Glaubensbekenntnis ihm aus innerster Seele geströmt sei, und er nun darauf Bedacht nehmen müsse, den Leuten nicht allzu lange zu zeigen, w i e schön es sei.

Als typischstes Beispiel spiele man einmal im Finale derselben Sonate das herrliche, hymnenartige dritte Thema in Des-dur (S. 32) und sehe sich



an, was daraus in der Durchführung wird (S. 36), und was schon vorher durch Zerrupfen und durch die mit Recht nicht von jedermann geliebten, aus reiner Verstandestätigkeit resultierenden Brahmsischen „rhythmischen Umbildungen“ geworden ist (S. 33 ff.):



Diese „fatalen Stellen“, wie ich sie nennen möchte, verlieren sich natürlich in seinen reiferen, späteren Werken mehr und mehr, aber ganz von dieser Art der motivischen Zerfaserung loszukommen, war Brahms nicht beschieden.[1]) Das Wort Spittas über Brahms: „Melodiestärke ist (bei ihm)

[1]) Köhler, S. 40: „... und wunderbar wirkt es bei Brahms oft, wenn inmitten von grübelnden, leidenschaftlich wühlenden Perioden plötzlich eine Melodienweise ertönt, die wie ein unschuldvolles Engelsgesicht aus finstern Wolken sieht. Es entstehen so Wirkungen, die uns zuweilen als unpsychologisch erscheinen können und die davon Zeugnis geben, dass die schon früher erwähnte Abklärung in Brahms sich wohl momentan, doch nicht dauernd macht.“

immer da",[1]) wird man, wenn auch mit einem kleinen Fragezeichen wegen seiner allzu allgemeinen Fassung, gewiss gelten lassen müssen. Brahms' Melodieerfindung ist eine andre, wie etwa die lapidare Brucknersche, die ohne Liszt und Wagner nicht möglich ist, aber sie ist, wenn sie sich auch an Sinnenfälligkeit und Glanz nicht mit ihr messen kann, doch in ihrer Art nicht minder hervorragend zu nennen. Welch schwerer und hochbedeutender geistiger Kern in ihr ruht, erklärt die Tatsache, dass die Brahmsischen Werke in erstaunlichem Masse gewinnen, je eingehender man sich mit ihnen vertraut macht, je öfter man sie hört. Der Art der Verwertung dieser thematischen Schätze aber in den Durchführungen braucht nicht jeder mit gleichem Enthusiasmus zuzustimmen, so vollendet sie sich nach der technischen Seite hin gibt. Hieraus erklärt sich denn ohne weiteres die abgöttische Brahms-Verehrung solcher Musiker oder Musikgelehrten, deren Verstandestätigkeit das Gefühlsleben beherrscht oder erstickt.

Brahms gibt sich überall — wie aus seinen Klavierkompositionen vielleicht am deutlichsten ersichtlich — als eine durchaus kontemplative, nach innen gekehrte Natur, als ein Romantiker, dessen reiches, überwiegend ernsten Stimmungen Raum gebendes Gefühlsleben sich Einwirkungen und Anregungen von aussen aus der Sinnenwelt verschliesst. Er ist durchaus Stimmungsmusiker wie alle echten Romantiker; jegliche dramatische Ader geht ihm ab. Den seelischen Einwirkungen der Natur und ihrer tausendfältigen Sprache hat er sich — ein Ausnahmefall bei den Romantikern — recht verschlossen gezeigt. Seine Musik ist eine abstrakte und wird auf ähnlich angelegte Naturen stets mächtig wirken. Eben darum wird anders geartete Naturen zu Brahms zu bekehren, ein furchtbar schwieriges, in vielen Fällen aussichtsloses Unternehmen bilden, ohne dass man dann solchen „Renitenten" gegenüber gleich mit „Halsstarrigkeit, oberflächlicher Anlage" usw. aufzuwarten braucht. Brahms' Sinnlichkeit bricht in seiner Lyrik selten — am augenfälligsten in den glutvollen Gesängen nach Daumer — in seiner Klaviermusik noch seltener durch, und sie prägt sich auch hier in den am meisten dafür in Betracht kommenden Stücken, z. B. der g-moll Rhapsodie aus op. 79 nicht im Klanglichen, sondern in der hocherregten Gesamthaltung und in den flackernden Modulationen aus. Nur ein Stück macht hiervon eine Ausnahme: die wunderherrliche „Liebesszene", das Andante der f-moll Sonate, ein Stück, das viele durchaus nicht mit Unrecht für das schönste halten, das Brahms für Klavier geschaffen habe.

Ein sehr charakteristischer Zug in allen Brahmsischen Werken ist die Art und Weise, wie der Meister bei auffallenden Stellen durch unmittelbare Wiederholung des Motives in Moll den Durchbruch der Sonne gleichsam

---

[1]) a. a. O. S. 404.



sofort wieder durch eine Wolke verschleiern lässt. Solche Stelle ist z. B., um bei der f-moll Sonate zu bleiben, die folgende:

op. 5, Finale, S. 29.



Schon in seinem op. 1 (erster Satz, Takt 7/8 vor der Durchführung) findet sich dieser Zug, aber z. B. noch die Klavierstücke aus op. 118 stecken voll solch kleiner Wendungen. Schon in Tartini's Sonaten finden sie sich, bei Schubert kennt sie jeder. Sie sind unmittelbare Zeugnisse einer romantischen Künstleranlage, und ein weiterer Beweis, dass Brahms nicht als Nachklassiker, nicht als unmittelbarer Erbe Beethovens, für den ihn manche mit schönem Bemühen gleich Schumann absolut halten wollen, sondern als Romantiker, und zwar als norddeutscher Romantiker angesehen werden muss, so unverkennbar er sich auch von Beethoven beeinflusst zeigt.

Wir haben gesehen, dass die Klaviermusik Brahms' an Bedeutung, inhaltlich und an Zahl der geschaffenen Werke hinter seiner Lyrik und Kammermusik zurücktritt. In diesen beiden Gebieten hat der Meister, als dessen grösste Schöpfung wir ohne Unterschied das „Deutsche Requiem" bewundern, sein grösstes und eigenstes gegeben. Die Symphonieen werden von vielen als nicht für gleichbedeutend gehalten, und wohl nicht ganz mit Unrecht. Aber man muss sich da doch sehr hüten, nun gleich das Kind mit dem Bade auszuschütten, seine symphonischen Kompositionen kurzerhand beiseite zu schieben, weil ihnen der für die Symphonie unentbehrliche monumentale Charakter fehlt. Dieser Zug fehlt einer gar grossen Reihe vorbrahmsischer Symphonieen, die doch ihrem Werte nach noch unbestritten bleiben; er fehlt den Schumannschen Symphonieen z. B. gänzlich und doch entzücken sie noch heute wie ehedem. Der monumentale Zug eignet durchaus den Brucknerschen Symphonieen, und doch will ihre Anerkennung trotz unermüdlicher Propaganda der den Brahmsischen gezollten nicht gleichkommen. Das Geheimnis liegt hier in der Ausführung und Durcharbeitung der Brahmsischen Symphoniethemen, so wenig sich diese an Plastik und Leuchtkraft mit den Brucknerschen messen können: sie ist so durchweg feinkünstlerisch, vornehm und zeigt überall einen solchen nur bei grosser Allgemeinbildung möglichen Grad strenger und bei Bruckner fehlender musikalischer Logik, dass der Wert der Brahmsischen Symphonieen zunächst noch auf lange Zeit hinaus ein ungewöhnlich grosser bleiben muss. Die beste und schnellste Einführung

in jene Art Brahmsischer Kompositionstechnik bietet zweifellos das Schönste seiner Klaviermusik, der gerade aus diesem Grunde ein hervorragender Wert, eine grosse kunstgeschichtliche Bedeutung zugemessen werden muss. Auch sie gibt uns das Bild einer geschlossenen, kernhaften und in ihrem unablässigen Ringen nach den reinsten Idealen bewundernswerten, hochbedeutenden Künstlernatur, die jeder lieben und verehren muss, der sich erst selbst einmal durch „eigene Studien“ darüber klar geworden ist, was dieses dem tiefsten sittlichen Ernste entstammende, unentwegte Hochhalten des Idealismus ohne die geringsten Konzessionen ans liebe Publikum heutzutage bedeutet. Sie zeichnet uns das Bild eines kerndeutschen, echt männlichen und tief angelegten Meisters, zu dessen Verständnis und Liebe ein rauher und vielgewundener Weg führt. Trotz aller seiner unleugbaren kleinen Schwächen aber war dieser norddeutsche Meister auch gerade als Mensch eine so vornehme und edle Künstlererscheinung, dass wir uns freuen würden, wenn wir augenblicklich über mehr solcher ähnlich angelegten Naturen verfügen könnten.

Brahms hat sich infolge Schumanns begeistertem Eintreten für ihn am Anfange seiner Laufbahn während seines Lebens nie über mangelnde Anerkennung zu beklagen gehabt. Auch hierin der völlige Gegensatz zu Bruckner, dessen Leben ein einziges grosses Martyrium war, der mit ihm freilich nur den rein idealistischen Zug seiner Kunst gemein hatte. Der Brahmskultus, von dem man jetzt ruhig sprechen kann, hat seinen Höhepunkt erreicht, Bruckners Anerkennung bewegt sich erst in aufsteigender Linie. Man kann sich dessen nur freuen bei dem grossen Reichtum an Originalideen der Brucknerschen Kunst, die sich freilich zu abgeklärten, durchaus harmonischen Kunstgebilden selten einmal verdichtet haben. Bruckner hat so gut wie gar keine Schule gemacht, Brahms dagegen hat in der „Brahms-Schule“ auch auf dem Gebiet der Klavierkomposition eine ziemlich beträchtliche Nachfolgerschaft erhalten, die gerade nach dieser Seite hin in letzter Zeit einen recht gefährlichen Weg, den des Manierismus, betreten zu wollen scheint.

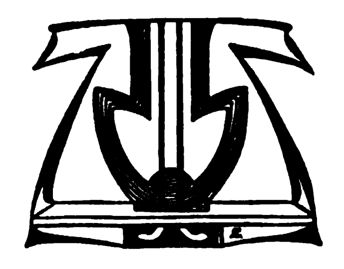
Am meisten hat Brahms noch in der kirchlichen und weltlichen Vokalkomposition und Kammermusik Schule gemacht — also ähnlich, wie's bei der an Zahl freilich ungeheuer überlegenen Mendelssohnschen Richtung der Romantik der Fall war — am wenigsten — und hier ganz im Gegensatz zu der an Zahl wiederum sehr überlegenen Schumannschen Richtung — in der Klaviermusik. Brahms' Klaviersatz kann am ehesten das gefährliche Wort „Manier“ rechtfertigen. In Wirklichkeit sind ja diese Brahmsischen sogenannten „Manieren“ seines Klaviersatzes (die bekannten Terzen und Sexten, ihre die Gepflogenheit der Wiener Klassikerschule aufs Klavier übertragenden Verdoppelungen in der linken Hand, die Vorliebe für synkopierte und rhythmisch intrikate Bildungen und Umbildungen, gewisse Akkord-

folgen und Antizipationen, die Weitgriffigkeit und filigranartige Zerlegung in der Spielweise u. a.) nichts als Ausflüsse einer hochbedeutenden, eben in ihnen ihr Eigentümlichstes gebenden Künstlerpersönlichkeit, die von ihr folglich nicht zu trennen wären, die man aber auch gar nicht missen möchte.

Bedenklich will mir's nur erscheinen, wenn manche, ja wenn die Mehrzahl der Vertreter der älteren und jüngeren Brahmsschule, unter denen ich z. B. die Namen der Herzogenberg, Rheinberger, Gernsheim (beide nur zum Teil), Reger, D'Albert (in seiner ersten Periode), Grimm, Urspruch, Nawratil, Landgraf Alexander von Hessen, Koessler, Jenner, Weiss, Heinrich XXIV. F. Reuss j. L., Schlegel, Heuberger, Glenck, die meisten Jungholländer, einige Ausländer (die Schweden Alfvén, Stenhammar; die Russen Winkler, Juon [in seinen ersten Werken], Scriàbin, der Ungar Dohnányi) u. a. nenne, diese Züge Brahmsischer Kunst für das Ausschlaggebende halten und sich ängstlich bemühen, sie zu kopieren, so grundverschieden oft ihre geistig-künstlerische Anlage von der Brahmsischen ist. Ein Nachbilden des unnachahmlich Individuellen einer grossen Persönlichkeit! Darin liegt meines Erachtens in absehbarer Zeit der Todeskeim für diese an Zahl ihrer Anhänger garnicht so schwache Schule, wie die krampfhafte Nachahmung Mendelssohnscher oder Schumannscher Einzelzüge, — hier der Sentimentalität, ja Weichlichkeit, des Schwelgens in verminderten Akkorden, dort der scharf prononzierten, aber bei schwächeren Talenten leicht gefährlich monoton werdenden Rhythmik — ihre Epigonen zu Fall bringen musste.

In grösserem Massstab für Klavier schrieben von den Vertretern der Brahmsschule nur Rheinberger, Huber, Nawratil, D'Albert (Jugendperiode), Juon (op. 12), Weiss, Dohnányi und Schlegel. Etwas neues bringen, zu einer „Höhenkunst" führen, wie der schreckliche Ästhetenausdruck der „Moderne" lautet, oder folgenschwer und stetig weiterentwickeln wird sich diese Schule nicht.

Die Richtlinie für die Zukunft leitet ebensowenig über Brahms und seine Anhänger, wie sie über die Epigonen Mendelssohns oder Schumanns laufen konnte, sie zieht über Liszt, Wagner und die Neudeutschen ins unbekannte Land!





LILIENCRON ALS BEFRUCHTER DER MUSIKALISCHEN LYRIK

von Wilhelm Mauke-München

Unserm herrlichen holsteinischen Dichterbaron sind zu seinem 60. Geburtstag so viele Loblieder gesungen worden, dass ihm gewiss heute noch die Ohren klingen und er mehr denn je an seine Poggfred-Devise: „Lat mi tofreeden!“ denkt. Denn dieser „teutsche Verschetichter“ hasst ganz inbrünstig lauten Schellenlärm und Weihrauchdampf und hoch steht er über allen kleinmenschlichen Eitelkeiten. Aber, ich kann ihm nicht helfen, es muss doch noch kurz gesagt werden, was die Musiker und die Liedersänger ihrem Detlev verdanken. Unendlich viele Anregungen zu musikalischen Grenzerweiterungen verdanken wir Tonlyriker Detlev v. Liliencron, und kein Zweifel: es wird auch dankbar anerkannt von Berufenen und Auserwählten, dass er „der heiligen Sterne Himmelsszenerie holt herab und pflanzt Geleucht und Lenz in unsere Raps- und Runkelrübenprosa“, denn Liliencron ist heute der meistkomponierte moderne deutsche Dichter. Liliencrons Gedichte bilden heute das Lieblingsobjekt für musikbeladene Gemüter und es wird aus den „Ausgewählten Gedichten“, aus „Nebel und Sonne“, aus „Kampf und Spiele“, „Kämpfe und Ziele“, aus „Bunte Beute“ wenige Verse geben, soweit sie „spezifisch lyrischer“ Natur sind, die nicht schon eine Tonehe eingegangen sind, in der sie sich glücklich, vielleicht auch unglücklich fühlen. Wie es aber einst Heinrich Heine erging, dessen träumerische Hypochondrie und romantische Ironie die komponierenden Blaublümchen-Sänger zu Dutzenden anlockte, wie es den süsslichen Minne-Säuslern Julius Wolff, Heyse und Baumbach erging, das wiederholt sich jetzt bei ihrem Widerspiel, bei der kernhaften, rotbäckigen, sinnlich-gesunden und konkret-gegenständlichen Natur- und Liebes-Poesie Liliencrons: der Dilettantismus bemächtigt sich des Dichters. Unter den vielen Liliencron-Liedern, die gedruckt sind und im Haus und Konzertsaal gesungen werden, die mit oder ohne Mitsprache des Gefühls, mit veralteten oder hypermodernen Tonfiguren, nach dem symmetrischen Prinzip des Strophenliedes oder nach dem des frei entwickelten deklamatorischen Gesangs, nach „ästhetischen Normativen“ oder mit dem genialen Raptus des von der „fürchterlichen Intuition“ besessenen „Ichmenschen“ komponiert sind, ver-

dienen nur sehr wenige in dem Ehrensaal des deutschen Kunstliedes dauernd aufgestellt zu werden.

Doch ich soll hier ja nicht die Liliencron-Sänger kritisieren, sondern feststellen, welch holder Blütenwind die Keime aus Liliencrons Versen in den deutschen Sängerwald streute, dass sie allerorten aufblühen zu klingender Frucht. Ist es nur der Nachahmungstrieb der Mode, sind es tiefere Gründe? Spricht aus Liliencrons Lyrik primär eine latente Musik, wie etwa aus Heines Versen? Beschwingt seine himmelstürmende Phantasie die Intuition der Tondichter zu gleichem Hochflug? Ist es die Kraft der Stimmung, das dionysische Naturgefühl, der bunte Wechsel der nebeneinander gestellten Bilder, die des Dichters geniale Anschauungskraft oft in ein einziges Wort zwängt, sind es noch untergeordnetere Details, die hier auslösend und befruchtend wirken? Nicht ausgerechnet das eine oder das andere dieser Motive hat die modernen musikalischen Lyriker, die „Neutöner", zu Liliencron geführt, es war wohl in der Hauptsache mehr etwas gemeinsam Umschliessendes, nämlich der kühne Naturalismus dieser Poesie, der sich in der kecken Impression, dem Zersprengen der formal-ästhetischen Reimfesseln im triumphierenden Durchbruch einer elementaren Ungebundenheit der Phantasie äusserte. Das war alles so neu, so unmittelbar, so sinnlich packend, so bar jeder Reflexion und jeder gedanklichen Überladung, jeder Versspielerei und Reimdrechselei, so ganz Urgefühl und ganz Natur, was uns aus Liliencrons Lebensgedichten, aus seinen Naturbildern, Kampf- und Liebesliedern so prachtvoll harmonisch entgegentönte.

Wenn ein bekannter Literarhistoriker — ein „Riese als Ästhetikax" würde unser Detlev sagen — das Charakteristische der Liliencronschen Dichtung mit den Worten ausdrückt: „Liliencron löst den erregenden Moment in seine psychologischen Bestandteile auf . . ., er lässt sie in rascher Folge an uns vorbeiziehen, wie Heine. Die rasche Folge dieser kleinen Eindrücke wird aber in unserer Vorstellung zur Einheit, wie das Bild im Lebensrad oder im Mutoskop, aus lauter Momentbildern zusammengesetzt, von uns als einheitliche Entwicklung aufgefasst wird", so trifft er sehr genau damit auch das den Musiker „erregende Moment", dessen tonbildende Phantasie durch die Folge der mit grösster Schärfe aufgenommenen Bilder und Bildchen unablässig befruchtet wird und sich — ist's ein ganzer Kerl — in der Folge bald in eine geschlossene lyrische Stimmung gedrängt fühlt. Als typisch für diese Skizzenmanier, die einige hämische Splitterrichter des Dichters — „Komm rasch mal her! Siehst du die Peitsche hier? Damit will ich dir um die Löffel schlagen für deine lügenhafte Schandmanier, du Backfisch-Schöngeist mit dem Teetisch-Kragen" (Schlusskantus aus „Poggfred") — „Telegrammstil" nannten, mögen hier der erste Vers aus dem Gedichte „Zwei Meilen Trab":

„Es sät der Huf, der Sattel knarrt,
Der Bügel jankt, es wippt mein Bart
In immer gleichem Trabe."

und der 2. und 3. Vers aus der herrlichen, oft komponierten Naturelegie: „Schöne Junitage":

„Sonnengrüner Rosengarten,
Sonnenweisse Stromesflut,
Sonnenstiller Morgenfriede,
Der auf Baum und Beeten ruht —
Flussüberwärts singt eine Nachtigall.

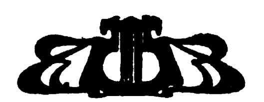
Strassentreiben, fern, verworren,
Reicher Mann und Bettelkind,
Myrtenkränze, Leichenzüge,
Tausendfältig Leben rinnt —
Flussüberwärts singt eine Nachtigall."

stehen. Hier haben wir in kurzen, knappen Worten das plastische Augenblicksbild eines sorgenlosen Rittes, durch Reim und Alliteration gestützt und haben das Weltbild im kleinen vom tausendfältig rinnenden Leben. Der Komponist steht vor der lockenden Aufgabe, im knappen lyrischen Rahmen tonmalerisch die associativen Komplex-Begriffe, wie „Strassentreiben", „Myrtenkränze", „Leichenzüge", mit den Mitteln seiner seelisch sprechenden Kunst auszuschöpfen. Die Gefahr für ihn ist nur, dass er durch weitschweifende Phantasie-Exzesse sich in eine Emanzipation des Details verliert, das Gedicht zerreisst, die verschiedenen Anregungen musikalisch nicht zusammenstimmen kann und dadurch aus der geschlossen einheitlichen lyrischen Stimmung des Gesamtbildes gedrängt wird. Eine andere Klippe, an der viele Liliencron-Vertoner scheitern, sind gewisse „Concreta", die dieser prachtvoll naive Naturdichter, von der lebendigen Unmittelbarkeit seiner Anschauung, auch vom Hass gegen alles nebulose Umherstreifen in himmelblauen Abstraktis vorführt, so oft in seinen Gedichten anwendet und die absolut „unvertonbar" sind. Als es die Mode unsern jungen Liederkomponisten gebeute, den Eichungsstempel tadelloser Modernität durch Vertonung von so und so vielen Liliencron-Gedichten sich zu erwerben, da flogen auch Lieder auf den Markt, in denen es von Telegraphenstangen, Pralinés, Bahnhöfen, „Schwarzbrotbutterbroten" und „bismarckbraunglacébehandschuhten Händen" nur so wimmelte. Das sind unkünstlerische Geschmacklosigkeiten und spanische Stiefel für den schmetterlingszarten Geist der Musik, über die das sensitiv fein und untrügerisch empfindende Naturgenie Lilencrons selbst am meisten gelächelt haben wird.

Wenn wir aus der durch Liliencron zuerst angeregten innigen Wechselwirkung zwischen moderner Musik und zeitgenössischer

Literatur noch eine erfreuliche Folgeerscheinung ableiten dürfen: dank Liliencron sind die modernen Tonsetzer überhaupt erst auf die lebenden Dichter hingewiesen worden, sie haben gehaltlose Liedertexte verachten gelernt. Das deutsche Kunstlied, bis dahin verzuckert in der Geibelschen Marzipanweis oder eingesponnen hinter die Butzenscheiben-Romantik (wofern es nicht aus den klassischen Keimen von Goethe bis Heine genährt wurde), gewann so indirekt durch Liliencron wieder den Anschluss an die neue Gegenwart. Im deutschen Liederwald, auf dessen stolzestem Gipfel im hellsten Sonnenschein die Lilienkrone funkelte, erhob sich bald ein eifriges Meister- und Gesellensingen und von allen Zweigen hallten die Lieder von Bierbaum, Falke, Dehmel, Mombert, Schlaf und Holz, von Weigand, Bruns, Busse, Hart, Henkell und Mackay — von Friedrich Nietzsche, dem Einsamsten aller Einsamen wieder. Und nicht lange währte es, da schimmerten auch einige „Gründeutsche" „ultraviolett" und schrieben verstiegene Übertöne zu M. Dauthendeys, Stefan Georges, Peter Altenbergs, Ernst Schurs und Hofmannsthals tiefsinnigen „Gedachten". Die entscheidende Entwicklungsphase des „neuen Liedes", dessen Seele, Charakter und Physiognomie uns hier nicht beschäftigen können, nimmt ihren Ausgang aber mit Liliencron. Um nur einige hervorragende Komponisten zu nennen: Richard Strauss begann mit „Glückes genug" und „Ich liebe dich". Conrad Ansorge, Siegmund v. Hausegger, Hans Pfitzner, Max Reger, Nodnagel, Thuille, Wallnöfer, Aug. Ludwig, Jos. Schmid, Bischoff, Marschalck, Baeker, Stolzenberg, O. Fried und viele, viele andere aus dem Lager der musikalischen Sezession folgten und zeigten uns Liliencrons lyrische Synthese des Weltspiegelbildes in denkbar wechselnder Beleuchtung. Allen gemein war das Bemühen, durch ein tiefes mitfühlendes Eindringen in den herben kraftvollen Geist seiner Lyrik, entsprechend der rhapsodischen Freiheit seines Ausdrucks das moderne Lied nach der Seite der Impression, der Farbengebung und des seelischen Sprachvermögens zu erweitern.

Wenn nun auch nicht zu befürchten ist, dass Detlev v. Liliencron unter den schonungslosen Händen musikbeflissener Adepten und Vorhofsänger so zerzaust werden wird, wie einst Heine, der nach Georg Brandes' Angaben ca. 3000 mal komponiert worden ist, so wollen wir doch hoffen, dass die wahrhaft musikalischen Mitglieder der grossen Liliencron-Gemeinde aus dem Schatz seiner unsterblichen Poesie mit der Zeit noch manches gute deutsche Lied unserm Volke schenken.





V.

Eugen d'Albert.

Nicht Reizsamkeiten entscheiden, sondern die geistige Kraft, die den Stoff glühend erfasst und in vollendeter Bildkraft hinzustellen vermag . . .

Die jüngere Generation der Pianisten hat nicht ganz gehalten, was die klassische Zeit von ihnen fordern durfte. Den sonnigen Tagen von Weimar folgte die graue Regenperiode der Technik. Nach dem Sterben der Giganten erwuchs uns ein Zwerggeschlecht der Instrumentalisten und Spezialisten, der Impressionisten und technischen Blender. Der grosse Ausdruck ist tot, und mit ihm die Kraft und der Wille, über sich selbst hinauszugehen, — jene inbrünstige Weihe und Liebe, an der nicht Erdenschwere noch trügerische Absicht klebt, die nur gibt und gibt und nichts anderes sinnt, als den musikalischen Gedanken in die Sphäre reinster Idealität zu erheben, und wo immer möglich in einen grossen, tiefen oder erhabenen, *rein-menschlichen* Ausdruck zusammenzufassen. Der Virtuosen und Techniken sind mehr geworden, der gestaltenden Ideen- und Ausdruckskünstler immer weniger. Die Selbstzwecktechnik erscheint übergeordnet, die *Kunst* des Klavierspiels untergeordnet. Viel Fingerkünstler und Geschwindspieler, und nur wenige, die da gross denken und empfinden, so steht's!

Ein einziger hielt, was er dem Geiste Weimars schuldig war: *Eugen d'Albert*. Wie ein „rocher de bronce“ ragt er inmitten dieser technischen Zeiten, die keineswegs künstlerische sind, aus der Flut wesenloser Erscheinungen hervor: ein echter Lisztsohn und der grösste Epigone unserer klassischen Glanzzeit. Was dieser Alberichsnatur die Kraft gab, sich den Ring zu schmieden und zum Herrscher all der klavieristischen Gnomen und Schatten aufzuwerfen, ist in der dämonischen Urgewalt seines Wesens begründet. Die Wildheit eines flammenden Temperamentes, gepaart mit leidenschaftlicher Rücksichtslosigkeit und einer oft abstossenden, ja sich bis zur Brutalität steigernden Härte, sie hebt ihn turmhoch über unsere nur technisch-kleinlich empfindende Instrumentalkunst. Dazu kommt ein

faustischer Zug in Verbindung mit einer Art grimmigen Humors, der ihn an die Spitze der grossen „kleinen" Armee stellt. Das Wichtigste aber an ihm ist: der ungeheure musikalische Instinkt, jene Sicherheit und Unfehlbarkeit in der Diagnose der Tempi und rhythmischen Einheiten und jener plastische Sinn, der nur in grossen Linien und Flächen sieht und das Ganze nicht allein im „Riss" gibt, sondern mit tönendem Leben anfüllen kann. Pianist, Musiker und Künstler sind in d'Albert zu einer glänzenden Einheit verschmolzen, und nur in einem Punkte ist er von der Zeit überholt worden: in dem der Technik. Nach seiner grossen Schwenkung zur Produktion nimmt das niemand wunder. Partiturspiel und Kunstspiel schliessen einander aus. Das erstere verdirbt das letztere. Seine Technik ist daher brüchig geworden und hat viel von dem alten Glanz und der kühnen Jugendkraft eingebüsst. Die linke Hand prävaliert oft bedeutend, die Bässe klingen „klobig", die Akkorde sind im Affekt breiig und unrein, dabei oft stössig und hart, die Oktaven ohne den alten Schmiss und des Stahles metallische Härte. Auch die Passagen wollen nicht mehr so. Sie haben die frühere Brillanz nicht mehr und viel an eherner Plastik und Formschönheit verloren. Zu all den vielleicht physischen Mängeln kommt eine gewisse Verachtung gegen das technische Element überhaupt, ein gewisser zynischer Spott, der alles Instrumentelle für wertlos hält und als eine Bagatelle verächtlich abtut. Er hat es selbst ausgesprochen: er hielte die Technik für überflüssig. Es ist dies der Punkt, in dem sich d'Albert täuscht. Ich glaube, seine Nachlässigkeit und häufige Nichtachtung gegenüber den instrumentellen Wirkungen als solchen beruht auf einem anderen Grunde: auf dem Hass des Produktiven gegen den Reproduktiven in ihm. Hat d'Albert im Gefühl seiner Grösse und der Unbefriedigung durch die pianistische Kunst auf der einen Seite — nach dem Übergang zur schöpferischen Tätigkeit — glücklich und viel gewonnen, so hat er hier die Fühlung verloren. Er ist unbestritten der erste Pianist der Welt. Diese seine Stellung verpflichtet, und seine überragende Grösse entbindet ihn nicht nur nicht, sondern zwingt ihn um so mehr, mit den technischen Errungenschaften seiner Zeit mitzugehen, zu feilen und — sit venia verbo! — zu „üben". Das darf man ihm ruhig sagen, ohne ihn zu verletzen; denn er weiss es am besten und hat es selbst gesagt. Aber das weiss er auch — und dies ist eine tröstliche Gewissheit —, dass ihm nicht einer jener modernen Techniker die Souveränität in stilistischen Dingen sowie bezüglich des musikalischen Ausdruckes wird bestreiten können. Gegenüber dem kleinlichen Geist seiner Umgebung hat er sogar recht, dass er den Schwerpunkt auf die geistige Kraft, die alles Technische gebiert, verlegt, und sich gegen die Selbstzwecktechnik und ihr eitles Spiel ablehnend und schroff verhält.

Temperament und die höchste musikalische Intelligenz, wo wären sie in dieser vollendeten Harmonie ausser ihm zu finden?! d'Alberts Spiel trägt jenen seltenen Zug individueller Glut und objektiver Klarheit zur Schau, der nur denkbar ist auf dem Grunde eines vulkanischen Innern und einer genialen musikalischen Einsicht wie überschauenden Blickes und tiefen vergleichenden Studiums. Ausdruck und musikalische Wahrheit sind der Dinge letzter Zweck. Mag er das Instrumentelle vernachlässigen, mag er die Eigendynamik desselben oft mit Füssen treten, es tut nichts: die Wucht der Darstellung und die überzeugende, weil von einem überlegenen Kunstverstande abgewogene Prägnanz des Melos und Rhythmus erschüttern unsere Tiefe und wirken nachhaltig und bestimmend auf uns ein. Gegenüber jenen mechanischen Fingerspezialisten und Farbkünstlern mit dem prunkenden Anschlag und dem schönen nuancierten Deklamationston, der zwar etwas sagen will, aber recht eigentlich nichts besagt, darf er geradezu als einer der letzten Apostel gelten, der uns das Evangelium der Musik noch rein und unverfälscht vermitteln kann. Denn das ist gerade seine Grösse: dass er alles aus dem Stoff entwickelt, dass er uns echte und positive Werte gibt, und den rhythmischen Funken aus dem Kunstwerk zu schlagen weiss. Da ist nichts in seiner Auffassung, was getüftelt, was gekünstelt erschiene, nichts was mit barockem Aufputz verklebt und überladen, oder von aussen fein säuberlich mit satten Farben übertüncht wäre.

Unzweifelhaft der grösste Bachspieler, der in der „Chromatischen Phantasie" sich selbst übertrifft, wahrt er den Klassikern gegenüber jene Treue und Gewissenhaftigkeit, die nur einem festen künstlerischen Charakter zu eigen. Was er als Beethoveninterpret geleistet, wird einst der Geschichte angehören. Im Geiste Bülows wandelnd, ist er gegenwärtig, ausser Ansorge und Lamond, wohl der einzige, der dem Makrokosmos und der gewaltigen Ausdrucks- und Formkraft Beethovens standhält. Man muss von d'Albert hier sagen, er ist ein Eingeborener im Reiche des Geistes, ein Ebenbürtiger. Die Beethovensche Welt wächst unter seinen Händen zu jenem kolossalen Quaderbau, vor dessen imposanter Grösse und formalen Vollendung wir immer wieder unserer eigenen Kleinheit bewusst werden. Was d'Alberts Beethovenspiel auszeichnet, ist die begriffliche Klarheit. Man stösst auf keinen Wust und keinen Schwulst, auf keine willkürlichen Überraschungen und selbstgefälligen Eigenheiten oder technisch-instrumentellen Finessen, sondern immer auf des Wesens musikalischen Kern, auf einen sicher erfassten und klar durchgearbeiteten Stil, d. h. auf den Ausdruck eines harmonischen, jeder getrüffelten Details entbehrenden Ganzen. Er sieht das Kunstwerk durch das Auge des Temperamentes, und eine gewisse Temperamentsähnlichkeit oder -gleichheit mit dem Schöpfer lässt ihn stets das Richtige treffen. An ihm wird der Satz zur Wahrheit: zu Beethoven

muss man geboren sein und ein Leben gelebt haben. Die „Waldsteinsonate“ und die „Appassionata“ sind unvergleichliche und vorbildliche Meisterleistungen. Die zwingende Logik und der instrumentell-lapidare Stil, den er sich geschaffen, haben etwas Ueberwältigendes. Wer möchte das Finale der ersteren so jubelnd und wild hinunterrasen und mit der gleichen volksliedkräftigen Sangeslust ausstatten? Wer wüsste ausser ihm jene dramatische Spannung im Anfang von op. 57 zu erzeugen, — jene schwüle und unheimliche Gewitterstimmung, jenes Brodeln und Schwelen über einem Abgrund voll Leidenschaft und Schmerz? Und dann das G-dur Konzert, das durch ihn erst fest begründet wurde. Es liesse sich ein eigenes Kapitel hierüber schreiben. Das steht vor unseren Augen wie ein schöngeschnittener Onyx oder wie eine griechische Vase: die Themen wie Gemmen-Köpfe klar und scharf profiliert, — der II. Satz wie das Relief eines träumerischen Idylls, über das drohende Wolken heraufziehen, — das Rondo wie ein toller Reigen am Ehrenfeste der Ceres. Er fasst es nicht weich an, sondern gemäss der Bedingung eines Stils fest und zielbewusst, straff rhythmisiert. Am grössten zeigt er sich im Es-dur Konzert, wohl überhaupt eine der bedeutendsten klavieristischen Leistungen der Gegenwart. Hier deckt sich sein reproduktiver Stil mit dem klassisch-produktiven. Ohne antikisieren zu wollen, erhält sein Spiel einen Zug antiker Grösse. Das Rondo derartig feurig wie im bacchantischen Taumel und mit gleichem sieghaften Ungestüm zu spielen, ist keinem gegeben. Ferner: „Die Wut über den verlorenen Groschen“ weiss niemand typischer zu treffen. Das klingt wirklich wie Wut über die infame „Tücke des Objektes“. Am bedeutendsten aber erschien er mir stets in op. 111, da hier seine c-moll Natur das ganze tragische Bild aufrollen kann. Was bei all dem so auffällt, ist seine grosse Linienkunst. Das Zeichnerische steht im Vordergrund. Im Gegensatz zu unserer heutigen Dekadenz, die alles nur auf das Dynamisch-Instrumentelle stellt und das Beste in Farbe manschend und panschend erstickt, hält er an der klaren Entwicklung der Struktur fest, immer das Musikalisch-Wesentliche, den thematischen Kern, herausschälend, das polyphone Gewebe entwirrend, und das Ganze und die einzelnen Teile harmonisch gestaltend. d'Alberts Beethoven hat somit einen erzieherischen Wert und eine kulturelle Bedeutung. Er gibt uns nicht instrumentellen Kleinkram oder ein impressionistisches „plein air“, auch kein modernes Spektakelbild, über das verschiedene Farbtöpfe gestülpt sind, sondern wir haben immer erste Abzüge originaler Kupfer vor uns. d'Alberts Kunst ist eine Griffelkunst, er selbst der vornehmste musikalische Radierer der Zeit. Seine Meisterschaft liegt darin, dass er die Notenteufelchen tanzen lassen kann, nicht nur wie er will, sondern wie es etwa ihr Schöpfer gewollt hat (die Verschiedenheit des zeitlichen

Empfindens vorausgesetzt!). Das ist der Fluch unserer heutigen Pianisten: sie geben sich, und nur sich. Sie tuscheln und muscheln ohne daran zu denken, wie uninteressant, wie langweilig und beleidigend ihre virtuose Causerie und fade Technik einem wahrhaft Gebildeten sind. Wahrlich ich meine: zwischen Beethoven und der Auffassung des Herrn X oder Y gibt es keinerlei „Möglichkeiten" oder „Unterschiedlichkeiten". Zur Frage steht Beethoven. Dieser ist zu beantworten. Auf den Sudor stinkender Eitelkeit, auf die groteske Ausgeburt eines kümmerlichen Skalenhirns verzichtet die Welt von Herzen gern.

Neben dieser Bildkraft hilft d'Albert die Spontanität der Wirkung, der geniale Wille, die ihm von der Masse trennenden Schranken zu durchbrechen, die augenblicklich reagierende Suggestivkraft zum Siege. Er kennt die „Canaille", Plebs genannt, und weiss sie zu behandeln. Auch hierzu gehört Genie; denn es ist nicht leicht und gelingt nur wenigen, Menschen, die „inwendig grau angestrichen sind und hölzerne Gedärme" haben, aus sich herauszubewegen. Die höchsten Triumphe trug der „Teufel" d'Albert davon. Diese diabolische Gewalt, wie sie in der h-moll Sonate Liszts zum Durchbruch kommt, ist sein Genie. Keiner der Lebenden kennt die Zauberformeln der schwarzen Kunst und ihre faszinierende Wirkung so gut wie er. Die Alchymisten Paganini und Liszt sind die Blutsverwandten dieses rotblütigen, gallsüchtigen Temperamentes. Er ist ein Splitter dieser Grossen, von gleicher Hexenkraft und Grösse der Willensenergie. Sein Es-dur Konzert von Liszt ist voll Saft und Kraft geschwellt. Die „Berceuse" – Chopin, „Au bord d'une source" – Liszt — nur ein Genie wie das seine hat eine solche Grazie und bezaubernde Weichheit des Anschlages. Nur eins fehlt, glaube ich, dieser Psyche: Gemüt, d. h. die breite, ruhige Unterströmung des Herzens, die sinnende, träumerische Tiefe der Einfalt. Er befremdet oft und stösst ab durch plötzlich hingeworfene Härten und überraschend hervorbrechende Schroffheiten. Man muss ihn bewundern; denn er ist Chaos und Sturm. Die herzliche Liebe ist ihm nicht gefolgt. Jedoch, was er auch anfassen mag: in jedem Ton, in jeder Pause blitzt der Nerv, zuckt der pulsende Schlag. Wahrhaftig, noch einen solchen Grossen, und es stünde besser um den Ausdruck unserer Zeit.

Solange nicht Reizsamkeiten entscheiden, sondern die geistige Kraft, die den Stoff glühend erfasst und in vollendeter Bildkraft hinzustellen vermag, bleibt er der grösste Künstler des Klavieres ...





RICHARD HOL †

EIN GEDENKBLATT

von Otto Wernicke-Haag

Wer kennt ihn nicht, Niederlands grössten und populärsten Komponisten und Dirigenten, Richard Hol, dessen Werke auch weit über die Grenzen seines Vaterlandes bekannt geworden sind und eine grosse Verbreitung gefunden haben? Am 14. Mai 1904 hat ihn der unerbittliche Tod hinweggerafft. Sanft und ruhig ist er verschieden und tief erschüttert steht ganz Niederland am Grabe seines Sohnes. Es sind nicht allzuviele, die so aufrichtig betrauert werden, wie gerade Richard Hol, und zwar nicht allein als Künstler von Gottes Gnaden, sondern auch als Mensch. In grossem Umriss wollen wir seinen Lebenslauf wiedergeben.

Richard Hol wurde am 22. Juli 1825 zu Amsterdam geboren. Bereits sehr frühzeitig empfing er von dem Organisten der Neuen Kirche, Martens, seinen ersten Musikunterricht. Die Begabung des Knaben für Orgelspiel und seine Fortschritte darin waren so gross, dass er bereits als Neunjähriger den Dienst in einer Amsterdamer Kirche versehen konnte. Auch versuchte er sich schon damals im Komponieren. Mehrere Stücke für Klavier stammen aus dieser Zeit, u. a. eine Phantasie über Motive aus der Oper „Norma". Obschon Hols Eltern ihn für den geistlichen Stand bestimmt hatten, war der Drang zur Tonkunst doch so unwiderstehlich, dass sie endlich seinem Verlangen nachgaben und ihm den Besuch der Königlichen Musikschule zu Amsterdam (damals unter der Leitung von J. G. Bertelman) gestatteten. Als Schüler dieser Anstalt zeichnete er sich mehrfach besonders aus und verliess sie im Jahre 1841. Von dieser Zeit an hat sich Hol durch eigene Studien weitergebildet. 1845 konzertierte er mit den Geigenvirtuosinnen Terese und Marie Milanello in den Provinzen seines Vaterlandes und später mit dem Geschwisterpaar Appi in den Rheinlanden. 1850 trat er mit grossem Erfolg in Amsterdam als Pianist auf. Seine erste Komposition, die ihn mit einem Schlage in seiner Heimat bekannt machte, war das Lied: „Ons Vaderland". 1854 übernahm er die Leitung des Gesangvereins „Polyphonia", trat jedoch von dieser Stellung zurück, als man ihn im Jahre 1856 zum Dirigenten von „Amstels Mannenkoor" wählte. Mit dieser Ernennung beginnt eine neue Periode in Hols Künstlerlaufbahn und von diesem Jahre an datiert auch sein grosser Einfluss auf die Entwicklung des Männergesanges in Niederland. Eine grosse Anzahl seiner meisterhaften Kompositionen für Männerchor stammen aus dieser Zeit (1856—1871). Sein Ruhm als Dirigent verbreitete sich sehr schnell und bereits im Jahre 1857 wurde Hol, als Nachfolger des verstorbenen J. B. van Bree, die Direktion des Gesangvereins der Amsterdamer Abteilung der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" und des kirchlichen Chores „Omnia ad majorem Dei gloriam" in der französischen Kirche übertragen. 1862 sah er sich leider genötigt, von der Leitung des Gesangvereins von „Toonkunst" zurückzutreten. Dafür ernannte man ihn in demselben Jahre zum Dirigenten der Stadskonzerte in Utrecht.

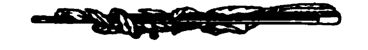
Diese Stadt wurde nun der Schauplatz seiner umfassenden Wirksamkeit. Bald darauf wurde er als Organist an die Domkirche berufen; der Gesangverein von „Toonkunst" zu Utrecht wählte ihn zu seinem Dirigenten und 1875 wurde er Direktor der dortigen Musikschule. Im Jahre 1878 erkor ihn der königliche Männergesangverein „Cecilie" in 's Gravenhage zu seinem Dirigenten; in dieser Eigenschaft tat er sich bei Gesangswettstreiten rühmlich hervor; später wurde ihm auch die Leitung der „Diligentia"-konzerte übertragen und endlich im Jahre 1892 die der klassischen Konzerte (Peleis voor Volksvlyt) in Amsterdam. Hol steht mit W. F. G. Nicolai an der Spitze der niederländischen Tonkünstler, die für Wagner, Liszt und Berlioz erfolgreich eingetreten sind, wie er auch als schaffender Künstler der modernen Richtung zugetan war.

Auf jedem Gebiet der Tonkunst hat sich Hol als Meister bewährt, von seinen Unterrichtswerken an bis zu seinen Symphonieen und Opern. Er hat über 200 Werke geschrieben. Hol war ein Vollblut-Niederländer vom Scheitel bis zur Sohle und in vielen seiner Werke ist das nationale Element so vorherrschend, dass ihm mit Recht der Name eines Nationalkomponisten zukommt. Vor allem spricht sich diese Eigenschaft in seinen Männerchören deutlich aus, z. B. in „Jan Maat", „Hollands Glorie", „Oranje boren" u. a. m. Da wird schwerlich ein Verein in Niederland zu finden sein, der nicht etwas von Hol auf dem Programm hat. Von seinen grösseren Chorwerken erwähnen wir: Die Vondelkantate, Leidens Ontzet, De vliegende Hollander, Der blinde König, das Oratorium „David"; dann die Opern „Uit de Branding" und „Floris V." Viele einstimmige Lieder, meist auf niederländischen Text, hat er veröffentlicht. Von Orchesterwerken sind seine Symphonieen im Ausland rühmlichst bekannt geworden. Sein letztes Werk war ein Männerchor, den er im Auftrag des Gesangvereins „Aurora" in Arnhem als Pflichtnummer für den Gesangswettstreit (Pfingsten 1904) für die höchste Abteilung schrieb. Er hat dieses Werk im Krankenhaus in 's Gravenhage angefangen und im September 1903 vollendet. Da sich kein Gesangverein für diese Abteilung angemeldet hatte, so wurde der Chor nicht aufgeführt. Er ist geschrieben auf Worte von Hall „Levenshymne" und wird jetzt veröffentlicht werden. Unvollendet blieb das Oratorium „Claudius Civilis", woran hauptsächlich der wenig glückliche Text die Schuld trägt. Hol war ständiges Mitglied der Examenskommission von „Toonkunst", später auch beim „Niederländischen Tonkünstlerverein". Leider zog er sich von letzterem zurück, da er sich mit verschiedenen Massnahmen des Vereins nicht einverstanden erklären konnte. Es hat sich später herausgestellt, dass er die Verhältnisse richtig beurteilt hatte.

Auch als Schriftsteller hat Hol grosse Verdienste; mancher belehrende Aufsatz erschien von ihm in „Cecilia", „Familienblad", „Het Orgel-Muziekbode".

Als äussere Ehrenzeichen empfing er den Orden des „Nederl. Leeuw", die „Eikekroon" und den Orden „Gouden Leeuw van Nassau". Die französische Akademie ernannte ihn zum „Officier d'Académie", ausserdem war er Mitglied der „Maatschappy van Letterkunde".

Der Name Richard Hol wird in der niederländischen Musikgeschichte obenan stehen als der des populärsten Komponisten seines Landes. Möge die Nachwelt sein Gedächtnis ehren, weniger mit einem Denkmal als mit einem Richard Hol-Fonds, wodurch in seinem Geist viel gutes geschaffen werden könnte.





DAS 40. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN FRANKFURT A. M.

Von Hans Pfeilschmidt-Frankfurt

Von Werdelust und tausend Zielen“ benannte sich die Einleitung eines der Hauptstücke im diesjährigen Fest-Programm, des Sturm- und Sonnenliedes „Gloria“ von Jean Louis Nicodé. Der erste Titel hätte keine üble Devise für den Geist des ganzen Festes abgegeben. Ein Werdedrang von grösster Intensität sprach da zu uns; man konnte wohl der Rolle gedenken, die Homunkulus in der klassischen Walpurgisnacht spielt: „Ich schwebe so von Stell zu Stelle und möchte gern im besten Sinn entstehn.“ Ein von rastlosem Arbeiten unterstützter Drang, sich zu erweitern, ein leidenschaftliches Suchen und Ringen nach den verschiedensten Zielen, ein Trachten der Musik, ihre künstlerische Hülle zu sprengen und sich in grenzenlose Fluten zu ergiessen, nicht nur in die „Allkunst“, wie sie Richard Wagner meinte und wie sie auch Liszt vorschwebte, sondern beinahe in das gesamte geistige Leben und Wesen der Zeit. Nicht zum mindesten in das Wesen Friedrich Nietzsches, womit weniger das Endergebnis seiner Philosophie gemeint sein soll, als sein ausgesprochen poetischer Duktus, zu philosophieren. So ward denn das Fest zu einer Art Parademarsch dessen, was man musikalisch unter „sezessionistischer Richtung“ versteht. Eine Parade ist nun aber freilich noch kein Sieg. Wenige werden wieder von Frankfurt geschieden sein, ohne sich mindestens im stillen zu gestehen, dass das sehr reiche Programm gerade da, wo die ausgesprochene Sezession aufmarschierte, verhältnismässig viel Enttäuschungen beschert hat. Der Versuch einer allgemeineren Betrachtung, aus der sich etwa diese Enttäuschungen gemeinsam erklären liessen, würde zu einem weitläufigen, grauen Theoretisieren verleiten, wozu jedenfalls auch die erforderlichen Bände Raumes nicht zur Verfügung stünden. Möglich ist hier hauptsächlich nur eine Erörterung von Fall zu Fall. Bloss noch ein bedeutsames Gleichnis, das allerdings sehr allgemeine Anwendung zulässt und auf manches hier zu Sagende ein Licht wirft, möchte ich vorausnehmen. Es ist sehr alte Erkenntnis, von Plutarch herrührend und von Lessing in den Aphorismen zur Fortsetzung des „Laokoon“ wieder herangezogen: „Wer mit dem Schlüssel Holz spalten und mit der Axt Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als dass er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.“

Nicodé's „Gloria“ war, wie gesagt, eines der Hauptstücke des Programms. Ich denke dabei nicht an die mehr als achtviertelstündige Länge des ohne Unterbrechung gespielten Werkes, die einen „Rekord“ im Konzertsaal bildet. Gott behüte uns in Gnaden vor sportsmässigen Ambitionen in der heiligen deutschen Kunst! Bei einem Mann wie Nicodé darf man ja von vornherein annehmen, dass er sich nichts auf den Zeitrekord zu gute tut und hohe Ziele im Auge hat. Er hätte auch andernfalls in dem Abschnitt „Die stillste Stunde“ nicht ein so vornehmes, tiefernstes Fugato bauen können. Das ist wahrhaftig die Sprache eines Meisters, und Meisterhand verrät an

so vielen Stellen die Instrumentation. Es sind hohe Schönheiten darunter, und interessant ist alles. Aber heisst es nicht, dass sich der Meister erst in der Beschränkung zeige? Der musikalische Widerhall eines Künstlerschicksals — Werden, Geniessen, stille Sammlung, Kämpfen um das Höchste, Unterliegen und schliessliches Entrinnen zu seliger Öde auf sonniger Höhe — diese Schilderung ist dem Komponisten unter der Hand breitgelaufen und hat sich durch allerhand Nebenabsichten kompliziert, verflacht und für die Auffassung des Hörers verschleiert. Der Musik allein ist es hier aufgebürdet, uns rein Persönliches aus dem Geistes-, Gefühls- und Erfahrungsleben des Komponisten zu künden, und die Musik muss unter einer solchen Bürde zusammenbrechen oder zur Groteske werden, wie z. B. bei einer mitten in die Kampfschilderung eingeschobenen minutenlangen Opernarienkadenz, die im ironischen Sinn wirken soll. Ironie mittels absoluter Musik! Heisst das nicht mit dem Schlüssel Holz spalten? Zweimal bricht in dem Werke ein Morgen an. Und hier findet sich beinahe das Befremdendste. Obgleich diese beiden Morgendämmerungen symbolisch sehr verschieden zu sein scheinen, bedient sich der Komponist in beiden Fällen der gleichen realistischen Tonmalerei von Vogelgezwitscher und Grillengezirp, zu welch letzterem er beiläufig bemerkt zwölf Stück Trillerpfeifen benötigt. Der Naturfreund wird von der gellenden Vergröberung des zarten Lautes:

„Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten"

nicht übermässig erbaut sein; vor allem aber muss es vom ästhetischen Standpunkt sehr auffallen, dass für zwei innerlich verschiedene Situationen ein und dasselbe Tonbild gleichsam als musikalisches Klischee angewandt wird, und zwar in einer so aufs Differenzieren und Individualisieren ausgehenden Kunst. Es war aber nicht das einzige Mal in diesen Tagen, dass man bei Tondichtern, die augenscheinlich sehr in der Wesen Tiefe trachteten, durch plötzliche Züge eines fast mechanischen oder willkürlichen Verfahrens betroffen gemacht wurde. Ebenso liess sich — ich muss nochmals der Trillerpfeifen denken — hier und anderwärts stark verspüren, wie in der Musik der Sezession das charakteristische Geräusch immer eingehendere Behandlung findet und Mittel beansprucht. Was dem primitiveren Tonempfinden nur zur Anreizung und Stärkung rhythmischer Wirkungen galt, wird jetzt um seiner klangfärbenden Eigenschaften willen gesucht, was durchaus nicht verrufen werden soll, sofern dies Suchen nicht zur Sucht gesteigert und sofern der Effekt nicht dynamisch bis an die Grenze des Ausstehlichen ausgebeutet wird. „Gloria", vom Komponisten selbst mit einer bis zum Schlusstakt nicht nachlassenden Energie dirigiert, hat, wie schon gesagt, stark interessiert, was man auch über die Schrullen und Monstrositäten des Werkes denken mochte. Beifall fand sich überhaupt nach jeder Nummer des Festes, und nur einmal klang auch eine Gegendemonstration mit. Das war nach Bruno Walters „Symphonischer Phantasie", deren Weitschweifigkeit und Geschraubtheit des Ausdruckes allerdings auch die Geduld des Hörers auf eine bedeutende Probe stellten, obwohl wiederum Einzelheiten ansprechend und geschickt dargestellt waren. Dies Werk sowie E. N. von Reznicek's Lieder „Ruhm und Ewigkeit", die Nietzsches Zarathustraphilosophie mit grossem Orchester begleiten, repräsentieren gleichfalls die äusserste Sezession und schwelgen in zyklopischer Wucht des Orchesters. Auch Reznicek versucht es mit der musikalischen Ironie, wenn vom Ruhm der Welt die Rede ist. Einen fast durchweg sehr erfreulichen Eindruck hat Volkmar Andreae gemacht, der das erste Konzert mit seiner symphonischen Phantasie „Schwermut — Entrückung — Vision" eröffnete. Er arbeitet ebenfalls mit allen Mitteln der

Macht, aber er weiss wozu sie frommen; er steigt auch in philosophische Tiefen hinab, aber er versteht sich gut mit dem Dichter, mit W. Schädelin, der ihm das Programm liefert und damit der Musik einigermassen entgegenkommt. Diese Musik, die auch aufs Charakterisieren ausgeht, sich aber nicht völlig darin verliert und stellenweise von hoher Schönheit ist, scheint auf ein nicht gewöhnliches Talent zu deuten. Prachtvoll entwickelt sich der Schluss, wo wir das Hinzutreten einer Menschenstimme zu den Instrumenten (es war in diesem Fall der so sympatische und feingeschulte Tenor des Kammersängers Ludwig Hess) wirklich als eine künstlerische Notwendigkeit empfinden. Dass nicht jedermann nach dem berühmten Vorbild der Beethovenschen „Neunten" mit Glück operiert, erfuhr man bei dem Festkonzert in der Stadthalle zu Heidelberg. Hier wurde im Schlussteil der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" von Friedrich Klose, auch das Wort, diesmal nicht das gesungene sondern das rezitierte, zu Hilfe gerufen. Eine aus pessimistischer Weltanschauung hervorgegangene Dichtung von J. Bahnsen legte den beiden ersten Sätzen, die allenfalls auch als absolute Musik geniessbar wären, nachträglich ein Programm unter. Diese zeitweilige Ablösung der Tonkunst durch das gesprochene Wort empfindet man aber nicht als eine innere Notwendigkeit in der Entwicklung des Kunstwerks, sondern als eine Willkür, als den Versuch, es eben einmal anders zu machen. Man fühlt, dass jetzt die Zeit gekommen ist, wo nicht nur auf den Bühnen, sondern auch auf den Konzertpodien, den hoch oder tief gelegenen, ein jeder probiert was er mag. Bei Charpentier's Symphonie-Drama „La vie du poète" kehrte einem diese Erkenntnis in noch gesteigertem Masse wieder. Dem Komponisten haben Berlioz' phantastische Symphonie und ihre Fortsetzung „Lelio" vorgeschwebt, und nach Berliozscher Eigenart (die aber entschieden nicht zu den nachahmungswürdigen Gewohnheiten des grossen Meisters rechnet) schliesst das Dichterleben bei Charpentier mit einer Orgie, mit einem wilden Exzess in den Armen einer Dirne des Montmartre. Hier erlebte man die — ich finde keine mildere Bezeichnung dafür — künstlerische Roheit und Abgeschmacktheit, dass in die Klänge des Orchesters und des die „inneren Stimmen" des Helden „symbolisierenden Chors" mit einem Male das laute, gemeine Gelächter und noch andere unartikulierte geradezu obszöne Laute einer Frauenstimme hineinschallten, so dass der auf diesen „Effekt" nicht vorbereitete Hörer einen Augenblick im Zweifel sein konnte, ob es sich hier nicht eher um einen unerhört peinlichen Zwischenfall irgendwo im Auditorium handle. Ach nein, das war wirkliche Absicht, das gehörte mit zum — Kunstwerke! Ich habe den Fall berichtet wie er war; ein näheres Eingehen möge mir erlassen sein. Allenfalls liesse sich noch vermerken, dass in den vorhergehenden „Akten" dieses (vor der „Louise" entstandenen) Gebildes eine grosse Dürftigkeit an Erfindung vorwaltet, die durch schläfrige Zeitmasse noch stärker zum Bewusstsein gebracht wird. Nein! über dem Heidelberger Abend strahlte kein gewogener Stern, wie sehr auch Prof. Dr. Wolfrum, der Dirigent, samt seinem wackeren Orchester und leistungsfähigen Chören alles daran setzte, um das Vorgenommene auszurichten.

Siegmund von Hausegger, der Frankfurter Museumskapellmeister, war auch Dirigent des Musikfestes und hatte in dieser Eigenschaft bei den Proben hingebende Tätigkeit entfaltet. Kurz vor Beginn des Festes war er erkrankt und konnte sich erst wieder am letzten Konzertabend am Pulte zeigen, just als seine symphonische Dichtung „Wieland der Schmied" ihre Uraufführung erleben sollte. Mit dieser Komposition rangiert er wie mit seinen früheren Orchesterwerken nahe zum äussersten linken Flügel der musikalischen Fortschrittspartei. Er gibt der alten Sage, die Richard Wagner zu einer deutsch-nationalen Apotheose ausgestalten wollte, eine ein-

fachere Deutung, die eines eigenen seelischen Erlebnisses. Seine musikalische Einkleidung trägt aber zu sehr den Stempel des Reflektierten; der Vergleich der beiden Motive des gesunden und des gelähmten Wieland beispielsweise ist auf dem Papier ergiebiger als für das Gehör.

Damit wäre die Kolonne der Radikalen unter den musikalischen Fortschrittlern in dieser Revue vorüberdefiliert. Richard Strauss hat sich mit seiner „Sinfonia Domestica", wenigstens für diesmal, in die Reihen der Gemässigten begeben. Der Stoff, den er hier behandelt, gab nicht den Anlass zu so starken Sensationen, wie das „Heldenleben" oder „Don Quixote". Vielleicht ist aber auch ein Prozess allmählichen Abklärens im Werke. Die raffinierte Feinheit des Gewebes, der durchweg klingende Effekt erfreut auch diesmal das Ohr und den Geist. Die Fuge mit den zwei Themen, die den lustigen Streit zwischen Mann und Frau bezeichnet, ist ein Stück guten, unaufdringlichen Humors, der auch die deutschen Hörer für sich einnahm. Das Werk, mit dessen Vorführung das Gesamtprogramm des Festes erschöpft war, wurde mit grossem, herzlichen Danke aufgenommen. Es ist eben das offene Geheimnis in der Kunst von Richard Strauss, dass sie neben der Tonsymbolik, aus der die Auserwählten und Eingeweihten begierig Nahrung schöpfen, auch der Wirkung des Tones selbst zu ihrem Rechte verhilft, und darauf zielt die Haussymphonie noch bedachter als frühere opera.

Die „gemässigtere" Richtung vertraten in den Orchesterkonzerten mit besonderem Glück Georg Schumann mit seiner Totenklage aus Schillers „Braut von Messina", einem ausdrucks- und stilvollen Stück für Chor und Orchester, und Hermann Zilcher mit dem talentvoll gearbeiteten d-moll Konzert für zwei Violinen (Hugo und Emil Heermann) und Orchester. Der gefällige Eindruck von August Reuss' symphonischer Dichtung „Johannisnacht" und selbst der charakteristische, vielleicht nur überlaute Spuk des Chor- und Orchesterstücks „Totentanz" von Wilhelm Berger wurde durch die darauffolgende Nicodésche Riesensymphonie stark verwischt, was ich um der „Johannisnacht" willen besonders bedaure. Denn zieht sie gleich nicht auf Neues aus, so redet sie doch eine feine, poetisch ausdrucksfähige Tonsprache. Heinrich Zoellners „Hymnus der Liebe" war wohl von allem, was das Fest bot, das Zahmste, klingt aber und wird gemischten Chorvereinen willkommen sein. Alfred Schattmann liess Goethes „An Schwager Kronos" von einer Baritonstimme mit Orchester singen, wobei sich aber das Mitlesen im Textbuch empfahl, da das die verschiedenen Lebensreisestadien schildernde Tongedicht wiederholt über das Wortgedicht die Oberhand gewann. Ähnlich verhielt es sich bei Hans Pfitzners Komposition der „Heinzelmännchen"; das Gedicht ist zwar hier nur von Kopisch, aber wenn es schon einmal wert ist, von der Tonkunst einen Heiratsantrag zu erhalten, so kann man nicht gern sehen, wie es durch eine, auch noch so geistreiche und humoristische Detailmalerei des Orchesters zerpflückt wird. Was Pfitzner vermag, wenn er seinen Flug zum Höheren wendet und all seine Kräfte zusammennimmt, das wurden die Festgenossen gewahr, als sie, der Einladung des Hoftheaters in Mannheim folgend, einer wohlgelungenen Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" unter W. Kaehlers Taktstab beiwohnten.

Ehe ich von der anderen Festoper rede, habe ich noch von dem Ergebnis der beiden Kammermusikkonzerte zu berichten. Das erwartete Sensations- und Sezessionsstück: Max Regers Streichquartett op. 74, musste wegen Erkrankung eines der Ausführenden unterbleiben; seiner dafür eingeschobenen Violinsonate op. 72 lässt sich nach der ersten Bekanntschaft vorsichtigerweise nur nachsagen, dass sie interessiert und in ihrer grossen Eigenart frappiert. Ludwig Thuilles Violinsonate op. 30 muss

ich ebenso wie die anmutige Bläserserenade op. 7 von Walther Lampe rückhaltlos als die freundlichsten, ansprechendsten Erscheinungen der Kammermusikkonzerte bezeichnen. Auch Paul Scheinpflugs „Worpswede", für mittlere Männerstimme, Klavier, Violine und englisch Horn gesetzt, dürfte als Gewinn anzusehen sein. Das Werk will nur „Stimmungen aus Niedersachsen" geben, und welchen grösseren Stimmungsmacher gäbe es, als die Musik! Hier hatte der Schlüssel richtig einmal sein Schloss gefunden und brauchte sich nicht ums Holzspalten abzumühen. In Dirk Schäfers Klavierquintett war nicht alles ausgereift; doch bieten die ersten drei Sätze manches anziehende. Es hat mich gewundert, so vielen Einwänden gegen das, wie mich dünkt, recht liebenswürdig schumannisierende Adagio zu begegnen. Von Theodor Müller-Reuters neuen Liedern fand ich namentlich den „Wanderer" wegen seiner tiefen Empfindung bemerkenswert; unter den sonstigen Liedergaben von Hans Sommer, Wilhelm Rohde, Philipp Wolfrum und Ludwig Hess ragten namentlich die letzteren hervor und fanden die beste Aufnahme. Für Klavierwerke von Kaun, Heuser und vom Rath trat Vera Maurina als feine Interpretin von bemerkenswert schönem Anschlag ein.

Fragt man sich, was unter dieser Überfülle der Erscheinungen Aussicht auf Dauer hat, so darf einem wohl zag zumute werden. Gerade mit der Zukunft der umfangreichsten Werke sieht es nicht rosig aus. Zu diesen Werken gehört auch „Der Bundschuh", das Musikdrama von Waldemar von Baussnern, dessen Uraufführung im Frankfurter Opernhause den Vorabend des Festes bildete. Nach dieser und nach einer weiteren Aufführung ist es vom Repertoire verschwunden. Es hat einen sehr tüchtigen Textdichter, Otto Erler, und über die Solidität und künstlerische Konsequenz der Musik, die sich natürlich auf Wagners Kunstübung stützt, dürfte einhelliges Lob herrschen. Aber Librettist und Komponist ziehen nicht recht an einem Strange; wenn der eine vorwärts drängt, so beliebt es dem andern, zu verweilen, ein Umstand, der die dramatische Wirkung schwächt, in entscheidenden Momenten den Zug, in lyrischen Ruhepunkten die Stimmung nicht recht aufkommen lässt. In einem hat es auch der Textdichter für sich allein versehen: der Bauernkrieg und die Helfensteiner Episode, woraus die Handlung abgeleitet ist, haben zu einem Übergewicht der Massenszenen verleitet, die der Komponist nicht gut anders als mit einem zu grossen Aufwande von Unruhe und Geräusch vertonen konnte, so dass man von einer Monotonie des Lärmes sprechen kann. Der Schluss des zweiten Aufzuges mit dem altertümlichen Bundschuhlied schlug relativ am stärksten ein; man rief den Komponisten mehrmals hervor, anerkannte aber auch nach Gebühr die wohl vorbereitete, unter Dr. E. Kunwalds musikalischer Leitung stehende und von Chr. Krähmer mit künstlerischem Auge inszenierte Vorstellung, in der sich Dr. Pröll und Ejnar Forchhammer als Ludwig und Hans Helfenstein sowie Frau Greef-Andriessen als Hofmännin besonders auszeichneten.

Damit es dem Feste nicht auch an geselligem Reiz fehle, waren die Gäste von der Stadt zu einer Begrüssung in dem eben erst eröffneten Ratskeller der schmucken neuen Rathausbauten und von der Museumsgesellschaft zu einer Vereinigung nach dem Schlusskonzert geladen worden. Mit dem perlenden Wein floss da manch gutes, fördersames Wort. Die klare, tiefinnerliche Erkenntnis aber von dem, was gelungen, und nicht minder von dem, was gefehlt war, wird für den Künstler immer der beste Heiltrank sein. Das Programm der 40. deutschen Tonkünstlerversammlung ist erledigt. Begraben wir die Toten! Heben wir auf den Schild, was sieghaft geblieben! Und lernen wir von den Unterlegenen nicht minder als von den Siegern! In Graz an der Mur sehen wir uns wieder!



BÜCHER

246. Johannes Schreyer: Von Bach bis Wagner. Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens. Verlag: Holze & Pahl, vormals E. Pierson, Dresden 1903.

Den Musiker, der nach dem Titel etwa Mitteilungen experimentell-psychologischer Versuche oder abstrakte Ideenkonstruktionen vermutet, wird dieses Buch aufs angenehmste enttäuschen. Es ist ein Lehrbuch für Hörer, das zugleich dem angehenden Komponisten völlig neue Wege weist. Wer in Tönen schaffen will, sagte sich der Verfasser, der muss zuvor zum Hörer erzogen worden sein. „Das Geniessen moderner Musik setzt . . . ebensoviel Talent, Schulung und Ausdauer voraus, wie die Meisterschaft auf einem Instrument." Übungen im Musikdiktat sollen, neben dem Klavierunterricht gepflegt, schon auf frühester Stufe diesem Ziel zuführen. Hat der Schüler gelernt, auch zweistimmige Melodieen mit allen Vortragszeichen richtig niederzuschreiben, so lehrt der Verfasser ihn, auf der Grundlage der harmonischen Fortschreitung *Tonika — Subdominante* (+6) — *Dominante* (+7) harmonisch verständliche Melodieen erfinden. Hierbei werden *S* und *D* von vornherein in ihren dissonanten Gestalten gebraucht und ihre Entstehung wie ihr gegenseitiges Verhältnis vom Verfasser in so klarer Weise plausibel gemacht, dass mancher berühmte Theoretiker und Pädagoge darin von ihm lernen könnte. Die harmoniefreien Töne in ihren verschiedenen Bedeutungen werden schon auf dieser Stufe eingeführt, und, indem gleichzeitig der rhythmischen Phantasie freier Spielraum gestattet wird, dem Schüler die Möglichkeit gegeben, wirklich lebendige, ja, individuell empfundene Melodieen zu erfinden. So bildet man Künstler statt Akkord-Rechnern oder gar -Schreibern! Vorzüglich sind — ästhetisch wie instruktiv — Schreyers Musterbeispiele; gerade in der konsequenten Vereinigung beider Gesichtspunkte liegt der Wert seiner Methode. Gleichzeitig wird aber der Schüler auch in das Verständnis wirklicher Kunstwerke eingeführt. In einer Zeit, in der er nach den bisherigen Methoden noch alle möglichen und unmöglichen Haupt- und Nebenakkorde — ohne Nutzen für die Schulung des Kunstempfindens — mechanisch niederzuschreiben hat, lernt der Schüler bei Schreyer bereits das harmonische Gefüge Bachscher Präludien verstehen und schreitet von da aus rüstig vorwärts bis zur Analyse der kühnsten harmonischen Gestaltungen Chopin's, Wagners, Liszts, vor denen den Meistern und Schülern der alten Methode ihrer Tapferkeit besserer Teil Halt zu gebieten pflegte. In seinen eigenen Übungen geht der Schüler inzwischen zu achttaktigen Perioden über; damit er aber lerne, das Kunstwerk stets als lebendiges Ganzes aufzufassen, erweitert der Verfasser die harmonische zur harmonisch-metrischen Analyse. Sehr bemerkenswert ist das Kapitel vom Quintenverbot. Sonst bildet Theoretisches und vollends Psychologisches nicht den Gegenstand, sondern den Hintergrund des Buches. Der Titel ist also anfechtbar, aber ausser ihm nichts. Fruchtbar in der Materie, neu im Gedanken, fröhlich im Ton und fein in der Polemik, ist es ein Buch, das wir alle nicht nur lesen und geniessen, sondern auch besitzen und von Grund auf studieren müssen!

Richard Münnich.

247. **Calvin Brainerd Cady:** Music Education. I. Teil. 1902. II. Teil. 1903 Verlag: Clayton F. Summy Company, Chicago.

Es hat wohl kaum eine Zeit gegeben, in der das Schul- und Erziehungswesen grössere Umwälzungen erfahren hat, als im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts. Alteingewurzelte Vorurteile und Systeme sind von Grund aus vertilgt und durch verständigere, mehr naturgemässe Lehrarten ersetzt worden. Vor allen Dingen ist der für denkfaule Lehrer so bequeme Grundsatz beseitigt worden, dass gewisse Dinge nur von solchen erlernt werden können, die von Natur aus dazu berufen erscheinen. In der Musik als der jüngsten unter den Künsten ist noch manches in dieser Beziehung nachzuholen. Die tonische Sol Fa-Methode hat einen guten Anfang gemacht, und wenn auch der Enthusiasmus ihrer Apostel sie etwas zu weit geführt hat, so lassen sich doch ihre Vorzüge nicht bestreiten. Vor allen Dingen hilft es Kindern das Lesen der Musik zu erleichtern. Herr Cady geht noch weiter. Auf Grund sinnlicher Vorstellungen will er im kindlichen Geiste die allmähliche und logische Entwicklung musikalischen Denkens und Empfindens hervorrufen. Indem er durch Handbewegungen das Markieren verschiedener Rhythmen lehrt, zeigt er, wie sich diese in der Sprache offenbaren, und was ihre Bedeutung mit Bezug auf die letztere ist. Dann zeigt er, wie die Hebungen und Senkungen der Worte sich in der Musik darstellen, durch Striche auf dem Notensystem, die eine bildliche Darstellung der Melodie geben. — Kinder frühzeitig zu einer poetischen Ausdrucksweise in einfacher und natürlicher Form anzuleiten und sie dann selbst eine melodische Betonung dafür finden zu lassen ist zweifellos ein vorzügliches Mittel, musikalischen Sinn und Empfinden auch da zu wecken, wo es tief verborgen schlummert. Wo offenkundiges Talent hervortritt wären solche Studien wohl nicht nötig, doch werden sie auch dort das kindliche Gemüt zu klarerem Verständnis führen. Wie das System des Herrn Cady sich in der Praxis bewähren wird, muss sich noch zeigen. Seinen Angaben gemäss hat er bereits treffliche Erfolge damit erzielt. In unserer immer mehr und mehr einem krassen Materialismus zuneigenden Zeit dürfte ein Mittel, den Sinn für Kunst und Poesie bei dem grösseren Publikum zu erwecken, gewiss willkommen sein, zumal Cady's Methode für das früheste Kindesalter (etwa vom dritten Jahre an) bestimmt ist, und zwar im Kindergarten oder der Elementarschule, wo von eigentlichem Musikunterricht noch keine Rede sein kann. E. van der Straeten.

248. **Robert Hövker:** Fis-Ges? Eine gemeinverständliche Abhandlung über die für die musikalische Praxis in Betracht kommenden Unterschiede gleichnamiger und enharmonischer Töne. Verlag: Otto Schulze, Köthen, 1903.

Es ist Hövker gelungen, sein vielseitiges Thema so gemeinverständlich, wie es überhaupt möglich ist, zu bearbeiten. In klarer Form und an der Hand trefflich gewählter Beispiele werden Theorie und Praxis miteinander verglichen. Ein besonderes Verdienst Hövkers ist seine Methode graphischer Darstellung der verschiedenen Stimmungsmöglichkeit mittels beweglicher Tonbildreihen, die zum Selbststudium wie auch beim musiktheoretischen und physikalischen Unterricht vor zahlreichen Zuhörern mit grossem Nutzen zu verwenden sind. A. Pochhammer.

249. **Prof. Dr. Hugo Riemann:** Musik-Lexikon. 6. Aufl. 20—24 Lieferungen. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Von den teils ganz neu hinzugekommenen, teils umgearbeiteten Artikeln der 2. bis 4. Lieferung seien nur die wichtigsten hervorgehoben: Avenarius, Ayres and Dialogues, Babell, I. G. Bernh. Bach, Joh. Christ. Bach, Joh. Ernst Bach, Alb. Bernh. Bach, R. Bacon, Gottl. Bachmann, Bachmetjew, Baïf, Balakireff, Balalaika, Baldwin, Ballade, Ballard, Ballet comique de la Royne, Bandura, Barbella, Barbier, Bartolini, Bartz, Bassani, Batka, Bäuerle, Bawr, Beauvarlet-Charpentier, Franz Beck, Anton Beer, Belajew, Bellanda, Bella, Belli,

Bellinzani, Bemetzrieder, Benda, Beneken, Benndorf, Beresowski, Berlinische Oden, Math. Bernard, Bernardi, Bernhard, Bernhardt, Berteau, Bertin de la Doué, Besozzi, Bessel, Bibliothek, Bicinia, Binder, Birnstiel, Bitti, Blahoslav, Blaise, Blaramberg, Blavet, Blazek, Leo Blech, Bleichmann, Bleyer, Blon, Blumenfeld, Bobinski, Boccherini, Bodinus, E. Böhe, Böheim, Willy Böhme, Boismortier, Boltazzo, Bona, Boni, Bononcini, Bonporti, Bonvin, Bornhardt, Bortnjanski, Bos, Bosch, E. Bossi, Bossler, Bottigliero, Brandukow, Braun, Brecher, Breitner, Brendler, Brescianello, Breuning, Briegel, Brink, Britton, Brode, Bronner, Brudien, Brunetti, K. Bücher, Buchmayer, Bulant, Bullerian, Buongiorno, Bümler, Bulthaupt, Burmann, Buwa, Byström, Byzantinische Musik, Cabo, Calasanz, Caix d'Hervelois, Camerloher, Campioni, Cannabich, Canobbio, Canzoni per sonar, Capra, Capri, Capocci, Capucci, Carulli, Caryll, Casati, Castro, Catoir, Cathedral-Musik, Catch, Caudella, Cavaccio, Cavos, Cazzati, Celestino, Certon, Chabran, Chamberlain, Chanson, Chansons pour danser et pour boire, Chant, Chanteurs de S. Gervais, Chaconne, Chessin, Chickering, Chilesotti, Chinesische Musik, Christ, Ciaja, Ciampi, Chvála, Chrysander, Cirri, Clagget, Clamer, Claussnitzer, Clark, Clavijo del Castillo. Die neue Auflage bringt eine sehr erfreuliche Vermehrung der allgemein orientierenden Artikel und schenkt wichtigen Sammelwerken besondere Beachtung; vgl. z. B. Alard, Art de se perfectionner, Art du violon, Ayres, Bossler, Canzoni per sonar, Catch, Cathedral-Music, Chanson. Richard Wanderer.

MUSIKALIEN

250. **Moritz Vogel**: Vier geistliche Gesänge op. 72. — Drei Motetten op. 73. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Einfach schreiben ist eine schwere Kunst. Manche verwechseln nur zu leicht Einfachheit mit Dürftigkeit. Wie liturgische Gesänge einfach und dabei doch in edler Gestalt gezeichnet werden können, lerne man bei dem unerreichten E. Grell. Moritz Vogel hat es nicht verstanden, der gefahrbringenden Stiefschwester der Einfachheit in seinem op. 72 aus dem Wege zu gehen. Er hat ausserdem in seinen Texten (Der Tod ist verschlungen ... Also hat Gott die Welt geliebt ...) zum Vergleich mit den glänzenden Sätzen von Alb. Becker herausgefordert. Zu seinen Ungunsten. Die Quintenparallele in No. 2 S. 5 T. 1—2 ist natürlich auf einen groben Druckfehler zurückzuführen. Besser ist ihm op. 73 gelungen. Ohne aufregend zu sein, erfreuen die drei Motetten durch eine liebenswürdige, natürliche Schlichtheit. In No. 3 mit dem das lateinische „Requiem aeternam" verdeutschenden Text wäre der Eintritt des „Unsterblich Licht" glanzvoller zu gestalten. Erst bei der Wiederholung besinnt sich der Komponist auf den Gegensatz.

251. **Ferdinand Thieriot**: Vier Motetten op. 79. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Vornehme Gesänge, für liturgische wie Konzertzwecke gleich geeignet. Stellenweise findet sich das Bestreben, Bachsche Wortplastik nachzuahmen (No. 3 „Der Feind rückt an"). No. 4 wäre besonders um der prächtigen Adventstimmung weiteste Verbreitung zu wünschen.

252. **Hans Fährmann**: Drei Motetten für gemischen Chor op. 23. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Kontrapunktische Fertigkeit ist ein zweischneidiges Schwert, besonders im Vokalsatz, das musste der Komponist in seiner ersten Motette erfahren. Der fugierte Satz klingt eben nicht, er ist unsanglich durch und durch. Die zweite Motette, mehr homophon gehalten, mit grösserer Berücksichtigung des ausführenden Materials wirkt recht gut und über die dritte kann man seine helle Freude haben. Die Polyphonie dieser letzten tritt nicht wie in der ersten als Selbstzweck auf, sondern dient dem poetischen Gehalt des Ganzen. In dem achtstimmigen Halleluja wird dem Komponisten und Hörer so

recht wohl zu Mute. Das ist wirklich jubelnder Gesang zum Lobe Gottes. Kontrapunktische Virtuosität um ihrer selbst willen aber gehört nicht in die Kirche.

Paul Hielscher.

253. Händel: Zwei Sonaten für Flöte bzw. Oboe mit beziffertem Bass, für Klavier gesetzt von F. W. Franke. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Die Bearbeitung der Sonaten Händels spielt sich meistens bequem, bietet aber kein pianistisches Interesse, weder technisch noch klanglich, sie kann nur als Klavierauszug gelten.

254. Bach: Präludium und Fuge Es-dur von der Orgel für Klavier übertragen von Max Reger. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Regers Bearbeitung zeigt leider wieder bedeutenden Mangel an technischem Geschick, an Sinn für Klavierklang und sogar eine vielfach anfechtbare Nuancierung und Phrasierung. Es ist unbegreiflich, wie ein Organist und Bachkenner seiner Bedeutung sich zu der Verirrung hinreissen lassen konnte, das zweite Thema in der Fuge so kokett zu phrasieren:





Aber selbst wenn seine Bearbeitung besser gelungen wäre, so läge kein notwendiger Grund vor, dieses Stück für Klavier zu setzen, da es bereits von Busoni in meisterhafter, unübertrefflicher Weise geschehen ist. José Vianna da Motta.

255. Edouard Schütt: Pages intimes. Six morceaux pour Piano. op. 68. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Gelegenheitskompositionen, klangschön, aber unbedeutend.

256. Domenico Scarlatti: Zwei Sonaten (Pastorale und Capriccio) für Pianoforte. Für den Konzertvortrag bearbeitet von Carl Tausig. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Ausgabe der reizenden, spielfreudigen Stücke zeichnet sich durch guten und übersichtlichen Druck aus und wird sich sicherlich allgemeine Sympathie erwerben.

257. Dirk Schäfer: 4 petits morceaux pour piano. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Mit Ausnahme eines geschickt im Stile alter Meister gemachten Pastorale (all' antica) findet sich hier keinerlei Erspriessliches, es ist echte Dutzendware, die alljährlich zu Tausenden den Musikalienmarkt überschwemmt.

258. Erich J. Wolff: Zwölf slawische Volksweisen für Klavier zu zwei Händen. op. 5. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Ein feinsinniger Musiker stellt sich hier durch ein Heft meisterhaft angefertigter Übertragungen vor: „echte Volkspoesie in edelster Fassung." Ähnlich wie Grieg die skandinavischen Volksweisen in das Gebiet der Kunst verpflanzte und in genialer Weise idealisierte, so hat Wolff diese entzückenden slawischen Liedchen in aparter, stets vornehmer Weise zu reizenden Miniaturen umgeformt. Das Album sei sowohl Musikern wie Laien aufs beste empfohlen. Auch die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen ist allgemeiner Beachtung wert. Karl Kämpf.

259. Ernst Otto Nodnagel: „Neurotika", vier Liebesgesänge für Bariton und grosses Orchester nach Felix Dörmann, op. 16. — „Impressionen", acht lyrische Skizzen für eine mittlere Singstimme und Orchester, op. 18 (beide Klavierausgabe). — Drei Gedichte von Rich. Dehmel, op. 26. — Fünf Gedichte von Goethe, op. 27. — „Kamilla", drei lyrische Rezitative, op. 28. — Traugesang op. 29. — Vier lyrische Rezitative op. 32. — Fünf Lieder op. 34. — „Chrysis", vier lyrische Rezitative op. 36. — Verlag: Dreililien,

Berlin. — **Vier Gedichte** von R. Dehmel, für eine Singstimme und Klavier, op. 33. Verlag: Ostpreussische Druckerei und Verlagsanstalt, A.-G., Königsberg i. Pr., 1903.

Der Name Ernst Otto Nodnagel löst in mir die Erinnerung an einen unvergesslichen Berliner Konzertabend aus, den dieser impulsive Förderer der musikalischen Moderne vor sechs Jahren veranstaltete. Mit tiefinnerlicher Glut der Empfindung, die aber durch „eine gesunde Sängerfreudigkeit verklärt war, sang er da. Gesangsmässigkeit ist ihm eben das Urelement des Liedes, und mit schlichter Sorgfalt legt er als Komponist darauf das Hauptgewicht. Er ist aus Überzeugung Klassizist, nicht aus ohnmächtigem Eklektizismus. Dabei ist er trotzdem modern, wobei dieser Begriff jeden grüblerisch-tastenden Beigeschmack verloren hat. Aus seinen ruhig gefestigten harmonischen Kenntnissen heraus kombiniert er Neues. Bei weitem die persönlichsten Sachen sind die „Neurotika" und „Impressionen", während sich unter den späteren Werken leider manche glatte Gelegenheitskomposition findet (z. B. der „Traugesang", op. 29, oder namentlich „Das Idyll", op. 34 mit seinen gar zu „reizenden" Tonmalereien). Am echtesten, freiesten entfaltet sich Nodnagel als Sänger leidenschaftlich aufbrausenden Liebessehnens. Mit Vorliebe komponiert er Lenau, Heine und Felix Dörmann. Namentlich aber schaut er der dämonischen Ironie Richard Dehmels tief auf den Grund. Ein überaus feiner Gedanke ist die Hinzufügung eines Epiloges zu den vier Liebesgesängen Dörmanns. In diesem Walzer drückt der Komponist wundervoll die wienerische Lebenständelei aus, mit der sich der Dichter über die Tragik seiner Erlebnisse hinwegtäuscht. Ähnlich verscheucht er in dem Liede „Der Nordwind" (op. 18, No. 5) die falsche Sentimentalität durch den Schluss im morgenfrischen F-dur. Mehrere Gesänge nennt er „Lyrische Rezitative". Er versteht darunter ein freies Sprechsingen, wobei jedoch die Liedform nicht aufgegeben wird. Auch die Begleitung ist nicht etwa nur akkordisch, sondern geht neben der Singstimme her, meistens homophon oder durch Triolenbewegung untermalend. Als besonders prächtig gelungene Würfe hebe ich hervor: „Der Sturm", op. 28, No. 2 (nur hätte dieser wilde Sinnentaumel Dehmels nicht zwischen zwei heilig idealistische Goethelieder eingereiht werden dürfen), ferner „Ach wärst du mein", op. 32, No. 2, und den „Lobgesang" (No. 4), sowie „Alte Geschichte", op. 36, No. 2. Von volkstümlicher Schlichtheit ist „Liebchen im Garten". Überhaupt ist die melodische Erfindungsgabe Nodnagels bei seiner reichen harmonischen Eigenart umso auffallender. **Arthur Neisser.**

260. Robert Hermann: **Zwölf kleine Lieder** aus dem lyrischen Intermezzo von H. Heine, op. 1. — **Sechs kleine Lieder** von H. Heine, op. 5. — **Fünf Lieder** von H. Heine für mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung, op. 8. Kommissionsverlag von Friedr. Hofmeister, Leipzig.

Jenen Gedichten, die ein Schumann, Franz und andere Meister des Liedes in unauslöschlich schönen, ergreifenden Weisen vertont haben, hat R. Hermann gewagt ein neues Tongewand zu geben, wozu offenbar ein grosser Glaube an die eigene Leistungsfähigkeit gehört. Dabei zeigt er sich in der melodischen Erfindung arm und einfach bis zur öden Einförmigkeit, in der Deklamation und rhythmischen Gestaltung oft ungeschickt und ungelenkig. Was nun der melodischen Zeichnung an Ausdruck und Eigenart abgeht, soll durch eine originelle harmonische Färbung ersetzt werden. Zugegeben, dass in manchen Liedern (z. B. op. 5, 1 und 3 und op. 1, 3) die Stimmung gut getroffen ist (sehr schlecht aber z. B. in op. 5, 2) und die Harmonisierung oft einen nicht geringen musikalischen Scharfsinn verrät, so wirkt doch im grossen und ganzen die bizarre Begleitung mit den vielen misstönenden, unförmlichen Akkordklängen (Doppelakkorden, Mischungen von Dur- und Molldreiklängen, Vorhaltsakkorden, in denen der Vorhalt mit dem Auflösungston zusammenklingt usw.) oft geradezu beelendend. Am geniess-

barsten sind noch die Lieder op. 1, 6, 8, 9, 10 und 11, und besonders 8, 1 „Leise zieht durch mein Gemüt", ein wirklich zartes, eigenartiges, lieblich anmutendes Liedchen. In der Hauptsache jedoch haben wir hier Experimente, zum Teil wohl interessante Experimente, aber nichts Herzerquickendes, Vollausgereiftes. Dr. A. Schüz.

261. Ferdinand Thieriot: Quintett (a-moll) für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott. op. 80. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Dieses aus vier knappen Sätzen bestehende, in formaler Hinsicht ganz ausgezeichnete Quintett wird allen Freunden der jetzt wieder in erfreulichem Aufschwung begriffenen Blaskammermusik um so willkommener sein, als der Gedankeninhalt ein durchweg vornehmer ist und die Blasinstrumente sehr dankbar behandelt sind. Ganz allerliebst ist das antikisierende Intermezzo, schwungvoll das Finale. Freuen wir uns dieses neuen Werkes eines hervorragenden Epigonen der klassischen Musik.

262. Carl Reinecke: Trio für Pianoforte, Klarinette und Viola. op. 264. Verlag: Bartholf Senff, Leipzig.

Eine erstaunliche geistige Frische spricht aus diesem neuesten Werk des fast 80jährigen Komponisten, nichts ist darin gesucht und gekünstelt, der melodische Fluss reizvoll und voller Abwechslung, die kontrapunktische Arbeit vollendet, in dem Durchführungsteil des ersten Satzes geradezu grossartig. Wer an Mozart und Schumann noch Freude hat, wird dieses Trio lieb gewinnen; reizvoll ist im Intermezzo die Kombination von 2/4 und 3/4 Takt, famos der Ton in der „Legende" getroffen. Von den beiden Ecksätzen ist der bedeutendere der erste.

263. Christian Sinding: Sérénade pour deux Violons et Piano. op. 56. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Wiederholt habe ich mich in dieser Zeitschrift als ein begeisterter Verehrer der Sindingschen Muse geäussert; auch an diesem neuen Werke ist für mich alles lauteres Gold; ich staune immer wieder über die ungemeine Frische der Sindingschen Gedanken, denen nichts Gesuchtes anhaftet, über ihre gesunde Kraft und Originalität, sowie über das prächtige äussere Gewand, das sie umgibt. So dankbar wie Sinding schreiben heute nur noch wenige Komponisten für die Geige. Das vorliegende Werk ist wieder eine hochwillkommene Gabe für alle Geiger, umsomehr, als die paar guten Originalkompositionen für zwei Geigen und Klavier an den Fingern herzuzählen sind; es besteht aus fünf kleinen Sätzen, bietet keine besonderen Schwierigkeiten für bessere Geiger und sei fürs Haus und den Konzertsaal aufs nachdrücklichste empfohlen.

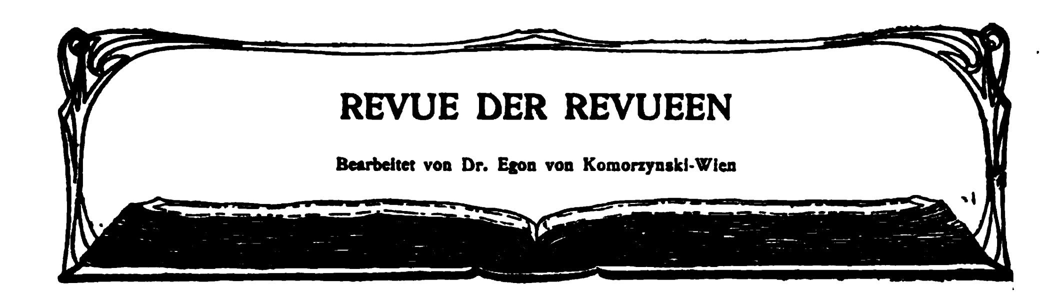
264. Felix Weingartner: Quartett No. 3 in F-dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 34. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als dieses Werk seinerzeit von dem Halirquartett aus dem Manuskript gespielt wurde, habe ich es im sechsten Bande der „Musik" S. 143 ziemlich ausführlich besprochen; mein damaliges Urteil kann ich auch jetzt, nachdem ich mich eingehend mit dem Werke beschäftigt habe, durchaus aufrecht erhalten. Hauptsächlich des famosen Finale wegen sei dieses Werk allen Quartettfreunden warm ans Herz gelegt.

265. Max Bruch: Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodieen frei bearbeitet für Violine und Klavier. op. 79. 2 Hefte. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Nicht bloss für Geiger, auch für Violoncellisten hat Bruch Melodieen fremder Völker mit seltener Meisterschaft zu prächtigen Vortragsstücken umgeformt; ich erinnere an die Schottische Phantasie, das Adagio nach keltischen Melodieen, das Kol nidre, die schwedischen Tänze. Gewissermassen als Fortsetzung zu letzteren sind obige wieder in 2 Suiten vorzutragenden „Lieder und Tänze", sehr dankbare Vortragsstücke, anzusehen.

Dr. Wilhelm Altmann.



THE CONTEMPORARY REVIEW (London) 1904, No. 460. — Ein Aufsatz von A. E. Keeton handelt über „Tschaikowskys operas". Der Verfasser spricht über Tschaikowsky's dramatische Werke angefangen von dem aus dem Jahr 1869 stammenden „Woiwoden". Interessant ist da namentlich, was über den „Onegin" gesagt wird: „in mastery of technique it represents an immense advance on his earlier works; nor did he subsequently transcend the perfect balance which he here achieved between the functions of voice, scene and orchestre. So beautifully blended are the three that it is impossible to separate them, or to give any portion of the opera as on concert excerpt, without seriously detracting from its merits. Thus in its main points as a musical and dramatic entity ‚Eugen Onegin' quite comes under the category of the indissoluble Wagnerian music drama, albeit the result is attained by a process drimetrically opposed to the Wagnerian methods."

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, No. 7. — Guido Adler fasst die Ergebnisse seiner Abhandlung „Euryanthe in neuer Einrichtung" in den Worten zusammen: „Das Grundübel wurde an der Wurzel gepackt und dabei wurden keine einschneidenden Änderungen vorgenommen; es ist kein Verlust musikalischer Schönheiten zu beklagen, das Ganze ist gefestet bei geringen Änderungen!"

LA RÉVUE DE PARIS 1904, No. 5 und 6. — Romain Rolland analysiert in seinem Artikel „Berlioz" Berlioz' Natur und künstlerisches Schaffen und lobt ihn als einen musikalischen Erlöser Frankreichs . . .: „Il a ouvert à l'art de magnifiques chemins; il a montré à la musique de la France la véritable route, où-devait s'engager son génie, il lui a révelé ses detinées, méconnues jusqu'à lui. Il nous a donné une langue musicale d'une vérité psychologique et d'une souplesse admirable, une musique libre . . ." Aber er geht wohl sehr weit, wenn er des weiteren sagt: „Si Berlioz avait en la raison d'un Wagner, pour se rendre pleinement compte de la profondeur de son intuition, s'il avait eu la volonté d'un Wagner pour grouper, en un tout indissoluble, et pour cordonner les pensées directrices de son génie, j'ose dire qu'il eût fait en musique une révolution plus grande que celle de Wagner, qui fut plus fort, plus maître de lui, mais moins original qu'il semble, et au fond, le dernier d'un glorieux passé."

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 7. — „Philipp Wolfrum" benennt Karl Grunsky eine knappe biographische Skizze des Heidelberger Reformators, dessen Festigkeit, Vielseitigkeit und Mut dem Publikum gegenüber ganz besonders anerkannt werden. Über die „Hauptfragen der Musikpädagogik" handelt ein längerer Artikel von Hans Schmidkunz, der resumierend bemerkt, es möge alles das, was in der gesamten Musiktheorie an rein lehrhaft Mitteilbarem steckt, was unabhängig ist von der „Übung", herausgelöst und in die „Allgemeine Musiktheorie" oder „Musikgrundlehre" hineingetan werden, mit der jeglicher Musikunterricht beginnen soll und tatsächlich fast immer beginnt. Über „Tonbildung oder Treffübung" belehrt ein Artikel von M. Arnd-Raschid. Der Sängerin Luiza Rosa Todi (gestorben 1833) widmet Max Puttmann ein Gedenkblatt.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1904, No. 13. — Ein ausserordentlich reicher Inhalt! Der erste Abschnitt einer „Das Volkslied der Briten" betitelten Abhandlung behandelt England. Zum 100. Geburtstag Salomon Sulzers liefert Adolph Kohut das Gedenkblatt „Ein Kantor und Komponist". Wilhelm Weber bringt seinen Artikel „Die Thematik der Chöre in Bachs h-moll Messe" zum Abschluss und sagt da u. a. ...: „Aber alle Schwierigkeiten besiegt die Begeisterung, das Gefühl, in den gewaltigsten Hallen zu wandeln, die der Menschengeist je in Tönen seinem Gott auferbaut hat. Dieses Gefühl aber muss in jedem Punkt lebendig sein und in allererster Linie in dem Bewusstsein, dass das Material selbst die Bauart bedingte, dass es vor allem des lebendigen Gefühls für die Eigenart der Themen selbst bedarf, wenn aus dieser der Wunderbau nicht nur in seiner Grossartigkeit, sondern auch in all seiner jeweils individuellen Feinsinnigkeit der Details erstehen soll." In der Rubrik „Zur Instrumentenkunde" erzählt A. Eisenmann „Die Geschichte des Klaviers"; A. v. Winterfeld berichtet über „Ein Prima-Donna-Gastspiel vor 70 Jahren in Stuttgart"; Oswald Kühn liefert einen Beitrag „Weiteres zur Tantièmenfrage"; er betont namentlich, dass eine recht baldige Verständigung dringend nottue und dass ausser den Tonsetzern einerseits und den Verlegern und Konzertunternehmern andrerseits noch ein dritter Faktor in Betracht komme: das Publikum, das durch seine Anteilnahme Konzerte überhaupt erst möglich macht, „das aber von dem Streit sicher nicht viel wissen, sondern gute Musik hören will und zwar von den verschiedensten Komponisten".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 16 und 17. — Ausser dem Schluss von Max Arends Aufsatz „Gottfried Weber und die rückwärts schauende Musikwissenschaft" enthält das Heft einen „Beitrag zur Motivlehre" von Eduard Brauser, der den Gedanken weiter ausführt, dass wir auch in der Musik, ähnlich wie in der Sprache, nicht nur zwischen betonten und unbetonten, sondern auch zwischen stärker und schwächer betonten Silben zu unterscheiden haben. Ausserdem enthalten die Hefte die Aufsätze: „Paul Scheinpflug" von L. Bräutigam und „Der Blinde als Musiker" von W. Münnich.

HAMBURGER KORRESPONDENT 1904, 17. April. — Adolph Kohut publiziert „Unveröffentlichte Briefe an Karl Krebs", den Hamburger Kapellmeister und Komponisten, — darunter ein Brief Meyerbeers vom Jahr 1855 und ein solcher Rubinsteins von 1863.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1904, 3. April. — „Zur Matthäuspassion" betitelt sich „ein Vorschlag" von Heinrich Zoellner; er geht dahin, dass man für Aufführungen des Bachschen Werkes mehr Proben, als bisher üblich, unter Heranziehung eines Hilfsdirigenten, abhalten solle.

BOHEMIA (Prag) 1904, 17. April. — „Hausmusik" — so nennt Richard Batka einen „ein Wort an die Prager Musikfreunde" betitelten Aufsatz; es handelt sich um den Vorschlag, „Musikabende zu veranstalten, die von vornherein ausschliessen, was vor allem auf die Entfaltung der Technik berechnet ist, dagegen alle gute Musik pflegen, die über die Fertigkeit tüchtiger Dilettanten nicht hinausgeht und die somit auch in besseren musikalischen Familien Eingang finden könnte." Solche Musik nennt Batka „Hausmusik" zum Unterschied von der „konzertanten", worin das virtuose Element vorwaltet. Dazu rechnet er u. a. — mit gutem Recht! — die meiste zwei- und vierhändige Klaviermusik von Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann ... „Es darf nicht länger bloss dem Zufall überlassen bleiben, ob das Publikum im Verlauf einer Saison etwas aus dem wohltemperierten

Klavier oder eine Beethovensche Sonate hört und mit der Zeit gar durch den Mangel an Übung gar die Genussfähigkeit für diese Gattung einbüsst!"

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1904, No. 5. — Ausser Vereinsnachrichten ist in dem Heft besonders erwähnenswert ein Aufsatz „Orgel und Chorgesang im Gottesdienst".

FREMDENBLATT (Wien) 1904, No. 94. — „Emanuel Schikaneder und W. A. Mozart" — ein sehr umfangreicher, anonym erschienener Aufsatz, der recht dilettantisch von altem Anekdotenmaterial zehrt und die ganze resultatreiche Forschung der letzten Jahre völlig ausser acht lässt.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1904, 17. April. — Unter dem Titel „Verdis Falstaff" veröffentlicht Eduard Hanslick persönliche Erinnerungen, von denen Verdi's Ausspruch, er habe den Falstaff eigentlich zu seiner eigenen Unterhaltung komponiert, besonders bemerkenswert ist.

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1904, No. 4. — Aus dem Inhalt ist der Artikel „Röslein im Hag in Würzburg" namentlich hervorzuheben.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1904, No. 3/4. — Über „Chrysanders Gesamt-Ausgabe der Werke Händels" berichtet Emil Krause und fügt hieran eine Untersuchung über Chrysanders Reformtätigkeit, die nach einer ersten 1858 von Gervinus gegebenen Anregung durch die Unterstützung des Königs Georg V. von Hannover ermöglicht wurde. Krause fasst die Verdienste Chrysanders in die Worte zusammen: „Chrysanders Händel-Reform besteht in der gekürzten, dramatisch belebten Fassung der Oratorien, der auf Grund ernster Bibelkenntnis geschaffenen neuen Übersetzung der englischen Originaltexte, ferner in der Wiedereinführung des Händel-Orchesters an Stelle der Aufnötigung moderner Instrumentierung und endlich in einer im Prinzip vorgeschlagenen melismatischen Bereicherung der Sologesänge, wie sie der Praxis Händels auf Grund der aufgefundenen Überlieferungen entsprach." Den Schluss macht eine Statistik der Händel-Chrysander-Aufführungen, deren seit dem ersten deutschen Händelfest (1895) in Deutschland, Österreich und der Schweiz 113 stattgefunden haben.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1904, No. 16—17. — Ausser dem Nekrolog, den Otto Lessmann dem verstorbenen Leiter der Philharmonie, Lodovico Sacerdoti (1841—1904) widmet („L. Sacerdoti †"), sei namentlich ein Aufsatz von Paul Riesenfeld erwähnt: „Das Stiefkind Musik". Es wird hier dargetan, wie das Christentum die Musik als weltlich und lasterhaft betrachtete und wie uns mittelalterliche bildliche Darstellungen die Musik immer als etwas Sündhaftes, die Sinne zu verbotener Lust reizendes, darbieten. Hat sich das auch im Laufe der Zeiten geändert, so steht doch auch heute noch die Musik ein wenig abseits von ihren Schwestern, und ist „ein Stiefkind der Musenmutter" zu nennen. Eine Entgegnung an Peter Raabe ist der Artikel „Zur Frage des Aufführungsrechtes an Werken deutscher Tonsetzer" von Traugott Ochs.

BÜHNE UND WELT (Berlin) 1904, No. 10 und 11. — J. C. Lusztig berichtet hier über Siegfried Wagners neue Oper „Der Kobold". Er nennt sie „eine Niete", „ein im allgemeinen missratenes Werk" und meint, Wagner sollte ganz besonders seine stärkste Seite, das Volksmässige, pflegen. — „Hugo Wolf" — ein sehr liebevoll gehaltener Aufsatz von Felix Adler — lobt Wolfs „kompakte, grosse Kunst, gegründet auf die festen Pfeiler einer genialen Individualität" und stellt u. a. fest, dass Wolf

eine Eigenschaft mit Brahms gemeinsam hatte: „die strenge Kultur eines von allen Konventionen freien Geistes".

LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 15—16. — A. Boutarel schliesst seine Arbeit über „Werther" mit einem „Epilogue" ab, der u. a. anregendes über den Selbstmord der Christine von Lassberg enthält. Julien Tiersot beschliesst: „Le musée Berlioz".

RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 8. — Henry Brody berichtet in seinem Artikel „Enrico Tamberlick" über die Karrière dieses italienischen Tenoristen (1820—1889).

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1904, No. 4. — Enthält die Aufsätze „De Missa de angelis" von Victori, „Der Introitus Resurrexit" von Vivell und „Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie" von Karl Ott.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1904, No. 16—17. — Hier spricht Kurt Mey über „Die Begriffe subjektiv und objektiv in der Musik-Ästhetik"; seine Ausführungen gipfeln in dem Satze: „Der Ausdruck der Musik ist in jedem Falle ein bestimmter; nur die Fähigkeit der einzelnen Menschen derselben Zeit und auch der Menschheit verschiedener Zeiten im ganzen genommen, diesen Ausdruck zu verstehen, in sich aufzunehmen oder gar den Mitmenschen mitzuteilen, ist eine verschiedene, ist individueller Beanlagung wie historischer Entwicklung unterworfen." — M. Steuer veröffentlicht einen „Versuch eines Opern-Kanons", der etwa 70 verschiedene Opern umfasst.

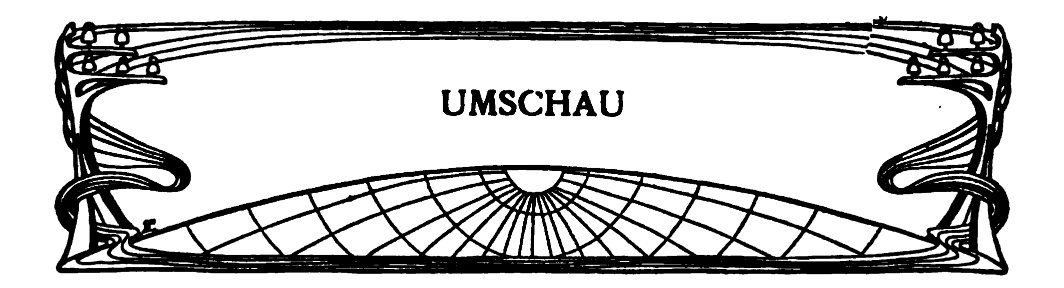
WESTERMANNS ILLUSTR. MONATSHEFTE (Braunschweig) 1904, No. 8. — Ein „Musikalische Kleinkunst" überschriebener Artikel von Wilhelm Kleefeld behandelt Leben und Schaffen von Johann Strauss Vater in schöner Form und gestützt auf grosse Gesichtspunkte.

LE MÉNESTREL (Paris) 1904, No. 18 und 19. — Arthur Pougin's ausführlicher Artikel „Un chanteur de l'opéra au 18ième siècle" behandelt Pierre Jélyotte, der 1713, nicht 1711 geboren wurde.

LA RÉVUE MUSICALE (Paris) 1904, No. 9. — Das Heft enthält den Schlussabschnitt des Aufsatzes „Tamberlick, carrière d'un tenor italien" von H. Brody.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1904, No. 18—20. — Kurt Mey bespricht in seinem Aufsatz „Peter Cornelius als Dramatiker" ausführlich den Barbier und den Cid und nennt den 2. Aufzug des letzteren mit zu dem Grössten gehörend, das die gesamte musikdramatische Literatur aufzuweisen hat. A. Heuss sagt in dem Nekrolog „Antonin Dvořák": „Mit Anton Dvořák verlor Böhmen seinen grössten und reichsten Musiker, die gesamte Kunstwelt aber denjenigen Musiker, dem, was ursprüngliche, musikalische Begabung, kurz, intensives Musikertum anbetrifft, kein einziger unter den lebenden Komponisten zur Seite gestellt werden kann."

SAMMELBÄNDE DER INTERNAT. MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1904, No. 3. — Die Einleitung des Bandes bildet der Aufsatz „General culture and musicians" von Frederick Niecks. Von hohem ethnographischen und kulturhistorischen Wert sind Otto Abrahams und Erich M. v. Hornbostels „Phonographierte indische Melodieen", deren Fixierung umso erfreulicher ist, als mit dem Überhandnehmen der europäischen Kultur auch die indische Musik immer mehr von fremden Elementen durchsetzt wird. Münchener Musikgeschichte liegt zugrunde den Arbeiten Adolf Sandbergers („Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur") und Ludwig Schiedermairs („Die Anfänge der Münchener Oper"). Endlich bespricht Max Seiffert „Johann Pachelbels Musikalische Sterbensgedanken."



NEUE OPERN

Oskar von Chelius: „Die vernarrte Prinzess", ein Fabelspiel von Otto Julius Bierbaum, wurde vom Generalintendanten von Hülsen für das Wiesbadener Hoftheater zur Erstaufführung erworben.

Leo Fall: „Gerhard und Gertha", Text von Ludwig Ferrand, soll in nächster Saison am Münchener Hoftheater in Szene gehen.

Orefice: „Moses", Text von Angiolo Orvieto, wird in der Karnevalszeit am Carlo Felix-Theater in Genua und am Mailänder Teatro Lirico in Szene gehen.

Hugo Röhr: „Vaterunser", eine einaktige Oper, Text von Ernst von Possart, kommt am Hoftheater in München zur Uraufführung.

Richard Wintzer: „Marienkind", Oper in zwei Aufzügen, wurde vom Stadttheater in Halle a. S. zur Aufführung angenommen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Béziers: In dem riesigen „Théâtre des Arènes" wird in diesem Jahre Glucks Oper „Armida" zur Aufführung gelangen; sie wurde zum letzten Male im Jahre 1825 in der Pariser Oper gespielt. Die am 28. und 30. August stattfindenden Vorstellungen gewinnen ein ganz besonderes Interesse durch die Mitwirkung der hervorragendsten französischen Opernkräfte, wie Madame Felia Litvinne, Valentin Duc und Renaud von der Opéra-Paris, Celeste Gril von der Opéra-Comique usw. Das Orchester wird aus 300 Musikern bestehen, das Chorpersonal aus 250 Personen. Das Ballet aus 60 Tänzern und Tänzerinnen von der Scala in Mailand.

Mailand: Die drei Opern, die bei dem Preisausschreiben des Musikverlegers Sonzogno in die engere Wahl kamen, sind: „Der blaue Domino" von Franco da Venezia (Libretto: G. Zuppone Strani), „Manuel Menendez" von Lorenzo Filiasi (Libretto: Bianchi und Anile), „La Cabrera" (Die Ziegenhirtin) von Gabriele Dupont (Libretto: Henri Cain). Die einaktige Oper von Dupont wurde mit dem ersten Preis von 50000 Lire gekrönt und mit grossem Erfolg aufgeführt. Es ist ein vornehmes, stimmungsvolles Werk von grosser Wirkung.

München: In den diesjährigen Richard Wagner-Festspielen im Prinz Regenten-Theater (12. August bis 11. September) ist die musikalische Leitung der Werke folgendermassen verteilt: Freitag, 12. August: „Tristan und Isolde": Felix Weingartner. — Sonntag, 14. August: „Der fliegende Holländer" (zum erstenmal in neuer Inszenierung): Felix Mottl. — Montag, 15. August: „Die Meistersinger von Nürnberg": Arthur Nikisch. — Donnerstag 18. bis Sonntag 21. August: Erster Ring-Zyklus: Felix Mottl. — Mittwoch, 24. August: „Tristan und Isolde": Franz Fischer. — Freitag, 26. August: „Der fliegende Holländer": Felix Mottl. — Samstag, 27. August: „Die Meistersinger von Nürnberg": Arthur Nikisch. — Montag, 29. August: „Der fliegende Holländer": Felix Mottl. — Mittwoch 31. August bis

Samstag 3. September: Zweiter Ring-Zyklus: Franz Fischer. — Dienstag, 6. September: „Der fliegende Holländer": Felix Mottl. — Donnerstag 8. bis Sonntag 11. September: Dritter Ring-Zyklus: Felix Mottl.

In den Mozart-Festspielen vom 1. bis 11. August wird die zwei Aufführungen von „Figaros Hochzeit" dirigieren: Felix Mottl. Die zwei Aufführungen von „Don Giovanni": Franz Fischer. Je zwei Aufführungen „Die Zauberflöte" und „Die Entführung aus dem Serail": Hugo Reichenberger. Zwei Aufführungen von „Cosi fan tutte": Hugo Röhr. — In der Liste der Mitwirkenden, die noch nicht vollständig abgeschlossen ist, finden wir folgende Namen hervorragender auswärtiger Künstler: Milka Ternina (London); Olive Fremstad (London); Mathilde Fränkel-Klaus (Hamburg); Sophie David (Köln); Minnie Nast (Dresden); Emilie Herzog (Berlin); Elsa Hensel-Schweitzer (Frankfurt a. M.). Ferner die Herren R. van Rooy (Newyork); Albert Reiss (London); Hermann Gura (Schwerin); Desider Zador (Prag); Julius Puttlitz (Rostock); Karl Burrian (Dresden); Edgar Oberstœtter (Wiesbaden). Die Inszenierung und Regie liegt in den Händen der Herren: Intendant Prof. Ernst v. Possart, Oberregisseur Prof. Anton Fuchs, Regisseur Willy Wirk.

Stuttgart: Cyrill Kistlers Oper „Der Vogt auf Mühlstein" ist vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Athen: Die Orchesterkonzerte des Konservatoriums brachten unter Leitung von Frank Choisy in diesem Winter u. a. zur Aufführung: Symphonieen von Haydn und Mozart; Leonorenouvertüre No. 3 von Beethoven; Konzert von Bach; „Les Préludes" von Liszt; Klavierkonzerte von Grieg, Chopin, Hiller, Rubinstein, Henselt; Violinkonzert von Vieuxtemps; „Carnaval à Athènes" von F. Choisy; „Suite grecque" von Lafranga. Als Solisten traten auf: die Damen Feraldi (Gesang), Calogéri (Klavier), sowie die Herren Bustinduy (Violine), Sermon (Flöte), Rouvroy (Klarinette).

Bern: Das fünfte schweizerische Tonkünstlerfest findet am 25. und 26. Juni 1904 statt. Es setzt sich zusammen aus einem symphonischen Konzert (Samstag Abend), einer Kammermusikaufführung und einer grossen Chor-aufführung (Sonntag morgen und nachmittag), alle abgehalten im Münster. Als Orchester sind engagiert das Berner Stadtorchester und das Orchester von Lausanne, die auf 70 Mann verstärkt werden. Im symphonischen Konzert kommen Werke von Andreä, Charrey, Courvoisier, von Glenk, Hans Huber, Isler, Lauber, Alb. Meyer, Reymond und Pahnke zur Wiedergabe, in der Kammermusikmatinee Instrumentalwerke von Blanchet, Fassbänder, Haeser, Joss, Marteau und Gustav Weber, sowie Lieder von Ehrhardt, Jaques-Dalcroze, Niggli und Staub. Das grosse Chorkonzert, bei dem ein Chor von wenigstens 300 Sängern und Sängerinnen mitwirkt, weist folgende Komponisten auf: Hegar, Hess, Klose, Kradolfer, Meister, Edgar und Karl Munzinger. Folgende Solisten haben den Komponisten ihre Mitwirkung zugesagt: Frl. Dick, Hegar, Sommerhalder und die Damen Huber und Nina Faliero-Dalcroze; die Herren Cheridjian Zareh, Spörri und Troyon (Tenor), Althaus, Böpple und Saxod (Bariton und Bass), ferner das Quartett Marteau, Ad. Rehberg (Cello), W. Ackroyd (Violine), endlich für Piano Mlle. Charrey und die Herren E. Blanchet, E. Isler, Willy Rehberg und Hans Richard.

Karlsruhe: Der zweite Kammermusikabend der Herren Professor Rübner usw. am 3. Mai enthielt als Novität ein Streichquartett op. 25 von A. Taneiéw. Das Werk, das im Ausland mit Erfolg aufgeführt wurde, entspricht in seiner Eigenart ganz dem russischen Nationalcharakter; reich an melodischen, sowie durchaus charakteristischen Stimmungsbildern, kontrapunktisch interessant gearbeitet, verrät es den ernsten feinsinnigen Musiker.

Leipzig: Das zweite von der Neuen Bach-Gesellschaft veranstaltete Bachfest findet vom 1. bis 3. Oktober statt. Die künstlerische Leitung hat Hermann Kretzschmar übernommen. Es finden statt ein Kammermusikabend, ein Orchesterkonzert und ein Kirchenkonzert, ferner die Sonnabendmotette, ein Sonntagabendgottesdienst wie zu Bachs Zeiten in der Thomaskirche und eine Vortragssitzung mit Diskussion. Zur Aufführung gelangen nicht allein Werke von Bach, sondern auch eine ganze Reihe solcher von Vorläufern und Zeitgenossen Bachs, nämlich im Kammermusikabend: Kuhnau, „Der von David vermittelst der Musik kurierte Saul“, Sonate für Klavier, H. Albert, drei Arien, F. Biber, Sonate für Violine solo, A. Krieger, drei Arien, S. Bach, Flötensonate, Sperontes, drei Lieder, S. Bach, Sonate für Violine mit Klavier; im Orchesterkonzert: H. Stölzel, Concerto grosso für vier Orchester, R. Keiser, drei Arien aus „Inganno fedele“, Chr. Graupner, Konzert für Flöte, G. F. Händel, Szene aus „Rinaldo“, S. Bach, Suite für Orchester No. 4 in D, A. Hasse, Szene aus „Arminio“, S. Bach, Konzert für drei Klaviere; im Kirchenkonzert: F. Tunder, „Nisi dominus“, Dialog für zwei Soprane und Bass, J. Pachelbel, Präludium No. 24 für Orgel, D. Buxtehude, „Herr, ich lasse dich nicht“, fünfstimmige Abendmusik, Rud. Ahle, Symphonie aus der Weihnachtskantate für Orchester, Chr. Bernhard, Dialog „Wahrlich, ich sage euch“ für Basssolo und Chor, S. Bach, Adagio aus dem Doppelkonzert für zwei Violinen, und „Herr, gehe nicht ins Gericht“, Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

Mühlheim-Ruhr: Unsere diesjährige Konzertsaison wurde durch eine sehr bedeutsame Aufführung von Berlioz' Faust Verdammung durch den hiesigen „Gesangverein“ unter Musikdirektor Diehls umsichtiger anfeuernder Leitung beschlossen. Die Solistenfrage wurde ausgezeichnet gelöst: Messchaert war ein unübertrefflicher Mephisto, Ludwig Hess ein idealer Vertreter des Faust, von glänzenden Stimmmitteln unterstützt, während Frl. Beines das Gretchen aufs beste verkörperte. Die Chöre klangen rein und frisch und zeugten von grosser Sicherheit und Schlagfertigkeit.

Salzburg: In der Zeit vom 12. bis 16. August findet ein Mozart-Fest unter Leitung von Ernst von Schuch-Dresden statt.

Wien: Bei der am 4. Juni stattgefundenen Frühlingsliedertafel des Akademischen Gesangvereins (Chormeister Hans Wagner) kamen unter Mitwirkung von Gusti Fischmeister, Dr. Raimund Halatschka und der Kapelle W. Lit Neuheiten von Hans Wagner, Perfall, Adolf Kirchl, F. Rohrbeck, H. Wohlgemut und Dr. Hugo Kosch zur Aufführung.

Wiesbaden: Aus Mitgliedern des städt. Kurorchesters bildete sich eine „Vereinigung für Blasinstrumente“ bestehend aus den Herren Franz Danneberg (Flöte), Karl Schwartze (Oboe), Emil Franze (Klarinette), Paul Kraft (Horn), Karl Wemheuer (Fagott). Den Klavierpart hat Victor Biart übernommen. Das erste Konzert am 25. März im grossen Kurhaussaal fand warme Aufnahme bei Publikum und Presse. Zum Vortrag gelangten: Quin-

tett op. 16 von Beethoven, Caprice sur des Airs danois et russes op. 79 von Saint-Saëns, Sextett B-dur op. 6 von L. Thuille.

TAGESCHRONIK

Über die Auffindung der „Rule Britannia"-Ouvertüre von Richard Wagner wird uns aus London berichtet: Die Entdeckung des verlorenen Wagner-Manuskriptes ist von aller Wichtigkeit. Bei seinem Aufenthalt in Königsberg 1836 schrieb der Meister eine Ouvertüre, die er „Rule Britannia" nannte und als einen Tribut für das englische Volk bezeichnete. Wir lesen darüber in seiner „Autobiographischen Skizze" (bis 1842): „Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren. Eine einzige Ouvertüre schrieb ich: Rule Britannia." Dieses Werk wurde 1840 an die Philharmonie society geschickt, kam aber nicht zur Aufführung und ist seitdem verschwunden. Nun ist die Partitur, die 41 Seiten umfasst und für 31 Instrumente geschrieben ist, durch puren Zufall in Leicester, einer Fabrikstadt von ca. 200000 Einwohnern im Innern Englands durch einen Herrn Cyrus B. Gamble aufgefunden worden. Dieser Herr hat anscheinend den musikalischen Nachlass des in England bekannten Musikers E. W. Thomas, der 1892 als achtzigjähriger gänzlich verarmter Greis starb, an sich gebracht, sich aber wenig um den Inhalt der Papiere bekümmert. Thomas hatte, als Knabe, im Orchester bei den Oberon-Aufführungen 1826 unter Weber gespielt, ging später nach Liverpool, wo er Kammer-Konzerte veranstaltete und trat mit der Zeit mit den besten Musikern des Landes in Berührung. Wie das Manuskript in seine Hände kam, bedarf noch der Aufklärung. H. C.

Im handschriftlichen Nachlass Anton Dvořáks befinden sich auch drei vollständige Symphonieen, über deren Veröffentlichung die Familie entscheiden wird.

Der bekannte Musiker und Komponist, Geh. Hofrat Prof. Karl Müllerhartung in Weimar, feierte am 19. Mai seinen 70. Geburtstag.

Der Verein französischer Komponisten in Paris hat für das Jahr 1904 als Wettbewerb folgende Preise ausgeschrieben: 1000 Fr. für eine Symphonie für grosses Orchester. 500 Fr. für ein symphonisches Werk für Klavier und Orchester. 500 Fr. für ein ein- oder zweistimmiges Lied (Text nach freier Wahl) mit Begleitung von 8 Instrumenten, Klavier ausgeschlossen. 500 Fr. für ein Quartett (2 Geigen, Viola und Cello). 200 Fr. für eine kleine Suite für chromatische Harfe und 2 Blasinstrumente nach freier Wahl. Manuskripte sind bis zum 31. Dezember 1904 beim Archivar des Vereins, Paris, 22 rue Rochechouart einzureichen. An der Preiskonkurrenz dürfen nur Inländer teilnehmen.

Felix Mottl ist zum Königl. bayerischen Generalmusikdirektor ernannt worden. Bis zu der am 1. Oktober erfolgenden definitiven Übernahme seiner Stelle wird er als Gast am Hoftheater wirken.

An Stelle Anton Dvořáks ist Prof. Karl Knittl zum Direktor des Konservatoriums in Prag ernannt worden.

Gustav Gutheil wurde vom Wiener Konzertverein als Kapellmeister engagiert und wird in der kommenden Saison gemeinschaftlich mit Adolf Kirchl die populären Konzerte des Konzertvereins leiten.

Victor Wolfgang Schwarz aus Augsburg wurde als erster Kapellmeister ab Herbst d. J. an das Stadttheater in Stettin engagiert.

Die Wiener Philharmoniker wählten in ihrer diesjährigen Generalversammlung Felix Mottl und Ernst von Schuch zu Dirigenten.

Auf der Generalversammlung des deutschen Bühnenvereins wurde u. a. auch die Angelegenheit der Qualifikation der Bühnenleiter in sittlicher, künstlerischer und finanzieller Hinsicht in nicht öffentlicher Sitzung behandelt. In Preussen sind bereits die Regierungspräsidenten angewiesen worden, vor Erteilung einer Konzession an einen Bühnenleiter obligatorisch den Bühnenverein und die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger in einem Gutachten zu hören. Eine gemeinsame Kommission beider Körperschaften soll diese Gutachten unter der Oberleitung des Präsidenten des Bühnenvereins erstatten.

Am 1. Oktober d. J. wird die augenblicklich im Bau befindliche Stadthalle in Lübeck dem Betrieb übergeben werden. Der Konzertsaal wird 1200 Sitzplätze fassen.

Der Gemeinderat der Stadt Genf hat einen Kredit von 5000 Fr. für Gratiskonzerte (Gesangs- und Instrumentalmusik) beschlossen.

In München hat sich unter dem Vorsitz des Generalintendanten der Königl. Hofmusik Karl Frhr. von Perfall ein Komitee gebildet, das die Stiftung einer Gedenktafel für das ehemalige Wohnhaus Joseph Rheinbergers beabsichtigt.

Der verstorbene Tondichter Anton Rückauf wird auf dem Wiener Zentralfriedhof von der Kommune ein Ehrengrab erhalten.

Der erste Kapellmeister des Deutschen Theaters in Prag, Leo Blech, wurde zum Offizier der französischen Akademie ernannt.

Der Direktor des Konservatoriums in Athen G. N. Nasos hat von der Belgischen Regierung das Offizierskreuz des Ordens König Leopold erhalten.

Die „Universal-Edition hat den gesamten Musikverlag der Firma Joseph Aibl in München käuflich erworben und in ihr Unternehmen aufgenommen.

Das Strassburger Theater- und Konzertbureau, bisher Spezialabteilung des Süddeutschen Musikverlages G. m. b. H. Strassburg i. E., wird von nächster Saison ab von seinem Begründer, Norbert Salter, als selbständige Firma weitergeführt werden.

TOTENSCHAU

Der Pianist, Komponist und Kapellmeister am Kgl. Theater zu Malta Paolo Noni ist im Alter von 90 Jahren in Malta gestorben.

Der Komponist und Musikschriftsteller Lionello Ventura ist, 70 Jahre alt, in Triest gestorben.

Im Alter von 84 Jahren starb in Bordeaux der Musiklehrer und Organist Jakob Kuhn.

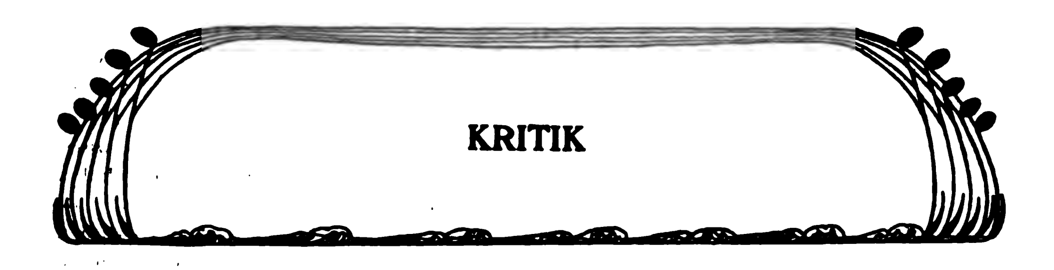
Im Alter von 80 Jahren verschied am 5. Mai die Gesangsprofessorin Emma Mampe-Babnigg in Wien. Sie war die Tochter des sächsischen Kammersängers Anton Babnigg, der kurze Zeit hindurch auch an der Wiener Hofoper tätig war.

Am 10. Mai verstarb in Paris der Komponist David van Goens, der sich besonders auf dem Gebiet der Cello-Literatur betätigte.

Am 19. Mai starb in Berlin im Alter von 26 Jahren ein junger talentierter Tonkünstler, Julius Bercht.

Georg Raphael, Organist und Chordirigent an der St.-Matthäi-Kirche in Berlin, ist am 24. Mai gestorben.

Im Alter von 49 Jahren verschied am 3. Juni in Berlin der Komponist und Musikschriftsteller Benno Horwitz.



KRITIK

OPER

BERLIN: Königl. Opernhaus: „Hänsel und Gretel" (200. Aufführung). An erster Stelle zu erwähnen sind die Dekorationsmaler Kautsky und Rottanora. Sie hatten einen Märchenwald geschaffen, ein Tannenwalddickicht, das in der Tat viel Stimmung gab und nicht nur Hintergrund. In den hübschen Waldbildern, die in dieser Oper vorübergleiten, stört einzig die Polonaise der Engel am Schluss des zweiten Bildes. Sie wird wohl immer, auch bei der diskretesten Anordnung, etwas von einer englischen Weihnachtskarte behalten. Immerhin wäre es wünschenswert, etwas weniger Farbenkontraste und Lichtgegensätze als diesmal in das Bühnenbild zu bringen. — Die Aufführung war mittelmässig nur in den kleineren Rollen der Märchenfiguren. Frl. Arasepp als Knusperhexe war zwar dämonisch im Kostüm, aber im Spiel und Gesang ängstlicher und unbeholfener als die beiden Kinder. Frl. Parbs als Sandmännchen, Frl. Kauffmann als Taumännchen waren ebensowenig glückliche Neubesetzungen. Die eine hat zu wenig, die andere zu viel Routine, wirkliche Märchengestalten charakterisierten beide nicht. Ganz ausgezeichnet aber waren die Damen Rothauser und Dietrich als Hänsel und Gretel und Herr Berger und Frau Plaichinger als Elternpaar. In den zweihundert Aufführungen, die die Oper in Berlin nun schon hinter sich hat, hat sich eine gewisse Überlieferung herausgebildet, zu der namentlich Frl. Rothauser und Dietrich das ihre beigetragen haben. Herr von Strauss dirigierte. Hier und da hätte ein wenig mehr Bestimmtheit im Rhythmus nichts geschadet. — Königl. Opernhaus: „Bajazzi" von Leoncavallo, 200. Aufführung. Leoncavallo selbst dirigierte diese Aufführung. Als Dirigent zeigt er nicht die Beweglichkeit und das knapp Prägnante, das man eigentlich erwartet hätte. Er lässt sich schwer hinreissen, ist aber, einmal erhitzt, auch ganz Temperament und weiss dann seine Begeisterung mitzuteilen. Man musste bedauern, dass bei der Gleichgültigkeit gegen rhythmische Nuancierung soviel Einzelheiten zerflossen, dass der bel canto sich gar zu behaglich in den Vordergrund drängte: von der Dramatik des Werkes ging gleichwohl nichts verloren, und in der theatralisch so starken Schlussszene kam Leoncavallo's bestes Können ungetrübt zur Entfaltung. — Herr Hoffmann als Tonio bot unter den Darstellern die stärkste Leistung. Er gab einen tragischen Narren aus einem Guss, liess nicht, wie dies leider meist geschieht, die Tragik und Narrheit einander ablösen. Herr Sommer hat zu viel Freude an schönen Profilstellungen und zu wenig wilde Kraft für einen Canio. Dass Frau Herzogs blendendes Können die Rolle der Nedda technisch glänzend meistert, ist längst bekannt. Im übrigen zeigte sich bei dieser Neueinstudierung das neue Regiment von seiner besten Seite. Ein vorzügliches Zusammenspiel, und gute, künstlerisch wahre Bühnenbilder. Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Die Erstaufführung von Hans Sommers „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse" gestaltete sich zu einem bedeutenden musikalischen Ereignis. Der Dichter Eberhard König bearbeitete die Sage vom schlesischen Berggeist, der hier die Maske eines Spielmanns annimmt, um die Guten zu belohnen und die Bösen zu bestrafen, sehr geschickt. Das Eingreifen eines übernatürlichen Wesens in das menschliche Geschick berührt heutzutage allerdings weniger angenehm als zur Blütezeit der Romantik, die Charaktere sind aber scharf gezeichnet, die Handlung entwickelt sich folgerichtig und das Ganze spitzt sich zu in dem Grundgedanken, dass Liebe und Kunst die

erstrebenswertesten irdischen Güter sind Das unvermeidliche Liebespaar spielt hier nicht die Hauptrolle, die Hindernisse der Vereinigung entspringen mehr äussern Verhältnissen, der gesellschaftlichen Ungleichheit, als innern Gründen: die Lyrik kommt infolgedessen zu kurz. Der Angelpunkt der Handlung liegt in einem Wunder, das der Sackpfeifer mittels seines Dudelsacks ähnlich wie Papageno, Hüon und der Rattenfänger von Hameln vollbringt. Sommer muss als direkter Erbe Wagners angesehen werden, kein anderer vielleicht ist so tief in das Wesen der Kunst dieses Meisters eingedrungen wie er. Mit ungefähr vierzig Motiven, deren wesentlichstes der durch Schumann („Papillons" und „Carneval") bekannt gewordene Grossvatertanz bildet, führt er sein kunstvolles Gebäude auf. In der geistreichen Kombination der Gedanken braucht „Rübezahl" nicht einmal den Vergleich mit den „Meistersingern" zu scheuen. Harmonisch geht der Tondichter weit über sein Vorbild hinaus, hier wie hinsichtlich der Instrumentierung kann man ihn nur mit Richard Strauss vergleichen. Geschlossene Formen fehlen natürlich, der Sprechgesang beherrscht das Werk von der ersten bis zur letzten Note, das Orchester erklärt und vertieft die Vorgänge auf der Bühne. An die Sänger stellt der Komponist die höchsten Anforderungen, die Wiedergabe des Werkes ist schwer namentlich für den Vertreter der Titelpartie, die einen seriösen Bass mit bedeutender Höhe und ausdauernder Kraft, ausserdem ein aussergewöhnliches darstellerisches Talent voraussetzt. Herr Jellouschegg bot eine glänzende Leistung, ihm stand unser neuer Bariton Herr Spiess würdig zur Seite; auch das Liebespaar Frl. Lautenbacher und Herr Cronberger verdient hohes Lob. Der Komponist hatte mit dem Dichter den letzten Proben beigewohnt, so dass jeder Wunsch berücksichtigt und eine tadellose Aufführung erzielt werden konnte. Das hochbedeutende Werk errang grossen Erfolg, die Hauptdarsteller wurden nach jedem Akt stürmisch gerufen, am Schluss erschien auch der Komponist mit dem Dichter und dem Dirigenten Hofkapellmeister Riedel, der das Werk vorzüglich vorbereitet hatte. Auch an Lorbeerkränzen und Blumen fehlte es nicht. Grosse Bühnen mit den entsprechenden Kräften werden Braunschweigs Beispiel bald folgen und die Wahl nicht bereuen.

Ernst Stier.

BRÜSSEL: Die Direktion des Monnaie-Theaters entfaltete im letzten Monat eine fieberhafte Tätigkeit: Carmen, Manon, Weisse Dame mit dem ausgezeichneten Tenor Clément als Gast, ferner die Neueinstudierungen von Meistersinger, Zauberflöte, welch letztere aber nicht den gewünschten Erfolg hatte, sowie Hoffmanns Erzählungen mit der beliebten Koloratursängerin Landouzy als Gast lockten das Publikum in Massen an. Als Novität kam die Tosca von Puccini heraus und erwarb sich viele Freunde. Den grössten Enthusiasmus aber errangen wieder Walküre und Götterdämmerung mit Mme. Litvinne als Gast. Die Oper wurde am 9. Mai geschlossen. Die Direktoren Kufferath und Guidé dürfen mit dem künstlerischen Resultat zufrieden sein. Unter ihrer künstlerischen Leitung gewinnt das Monnaie-Theater immer mehr an Ansehen. Felix Welcker.

CHICAGO: Die neugegründete Opernschule des Chicago Musical College gab nach erst zweijährigem Bestehen eine grosse Opernaufführung im Auditorium (Lucia di Lammermoor Akt II, Trovatore Akt IV, Samson und Dalila Akt II, Carmen Akt II). Solisten, Chor und das aus Schülern und Schülerinnen gebildete Streichorchester bildeten ein sehr wirksames, trefflich geschultes Ensemble und ergaben eine tadellose, mit allen Hilfsmitteln der Opernbühne des Auditoriums glänzend inszenierte Vorstellung. Diese neueste Schöpfung des Chicagoer Musikinstituts bedeutet einen grossen Fortschritt in der musikalischen Entwicklung unserer Stadt, die rasch die Lorbeeren einer der ersten Kunststätten Amerikas an sich reisst. Die Schulung junger Talente und die Verwertung des ungemein reichen Stimmmaterials, das dieses Land produziert, eröffnen einen Weitblick auf eine Entwicklung des Opernwesens in der Zukunft aus eigenen Kräften, ohne

die „Stars" und mit einem tüchtig geschulten guten Ensemble. Man darf dem verdienstvollen Gründer des Chicago Musical College Dr. Ziegfeldt zu dem erfolgreichen Aufblühen seiner neuesten Schöpfung Glück wünschen. Auch darf die mühevolle Arbeit des Regisseurs, Hermann Devries, und die des Direktors des Orchesters, Theodor Spiering, nicht unerwähnt bleiben. Eugen Kaeuffer.

DRESDEN: Am 5. Mai ging im Kgl. Opernhaus noch eine Neuheit in Szene, der Einakter „Das Glück", Dichtung von Theodor Kirchner, Musik von Rudolf v. Prochazka, dem bekannten Prager Musikschriftsteller. Die Dichtung ist schön und bietet dem Komponisten reichste Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst. Prochazka erweist sich als vornehmer Eklektiker, der vor allem in Richard Wagners Spuren wandelt und Erinnerungen an dessen Melodieen und Motive recht oft wachruft, aber auch einzelne Ingredienzien der Neuitaliener, z. B. deren bekannte Triole, nicht verschmäht. Dabei ist der breite, ruhige Fluss seiner Musik entschieden anzuerkennen, ebenso die sehr geschickte Instrumentation und eine unverkennbare Wärme des Ausdrucks. Der Erfolg war sehr freundlich. Hofkapellmeister Hagen und Regisseur Moris hatten alle Mühe auf das Werk verwendet und die beiden Hauptrollen fanden in Frau Wittich und Herrn Perron mustergültige Vertreter. Der vielgepriesene italienische Tenor Caruso trat mit einigen andern Italienern am 8. Mai hier auf und zwar sang er den Herzog in Verdi's „Rigoletto". Musste man auch der Leichtigkeit und eleganten Beweglichkeit seiner Stimme Bewunderung zollen, so wurde man durch den eigenartig hellen, nicht eben sympathischen Klang seines Organs ebenso enttäuscht wie durch sein häufiges Detonieren und sein mangelhaftes Spiel. Die Vertreter der Rollen des Rigoletto und der Gilda konnten schlechterdings nicht befriedigen, dagegen errangen der Bassist Arimondi und der Kapellmeister Vigna, der nur nach unsern Begriffen allzusehr Pultvirtuose ist, die Sympathie der Hörer. F. A. Geissler.

KÖLN: Ein Werk von Bedeutung, das zweifellos unverdienterweise in Deutschland fast der Vergessenheit anheimgefallen ist, wurde soeben nach ungefähr dreissigjähriger Zwischenzeit wieder aufgeführt und fand sehr warme Aufnahme: Gaetano Donizetti's „Don Pasquale". Die Chancen des komischen Dreiakters sind wesentlich gestiegen; nicht etwa durch den augenblicklichen Zeitgeschmack, sondern durch die Art, wie ihm die hier zur Anwendung gelangte Bearbeitung der Oper seitens der Herren Otto Jul. Bierbaum und Wilhelm Kleefeld entgegenkam. Dadurch gewannen der humorvolle Textstoff und Donizetti's so melodienreiche, graziöse Musik ganz wesentlich. Das Ganze wirkte als eine erfrischende Novität. Kapellmeister Gustav Meyer hat sich mit einer prächtigen Einstudierung verdient gemacht und an der Spitze einer tüchtigen Solistenschar stand Bernhard Köhler als darstellerisch wie gesanglich gleich trefflicher Don Pasquale. — Nachdem die Nibelungen-Tetralogie in sehr würdiger Weise in Szene gegangen ist, werden gegenwärtig im neuen Stadttheater die neun Wagnerwerke vom Holländer bis zur Götterdämmerung in zyklischer Reihenfolge aufgeführt. — In teilweise neuer Einstudierung wurde Kaskels hier so ungemein zugkräftige lyrische Oper „Die Bettlerin vom Pont des Arts" gegeben und erzielte mit Gröbke als in jeder Beziehung vornehmem Fröben wieder starken Erfolg, wenngleich die hier von früher bekannte, in Elberfeld engagierte Frau Rüsche als aushelfende Trägerin der Titelrolle eine nur wenig interessierende Leistung bot. Direktor Purschians künstlerisch erfolgreiche erste Kölner Saison wird mit dem 31. Mai abschliessen. Paul Hiller.

LONDON: Die grosse Opernsaison in Covent Garden hat von bemerkenswerten künstlerischen Ereignissen bisher eine glänzende Aufführung des Tristan, eine vorzügliche Wiedergabe von Mozarts „Hochzeit des Figaro" und man darf sagen eine klassische Darbietung von Verdi's Rigoletto mit der Melba und dem jetzt so vielgefeierten Tenor

Caruso gebracht. Die grossen Erwartungen, mit denen man einzelne deutsche Gäste hier begrüsste, haben sich bisher nicht voll erfüllt. So scheint Emmy Destinn vom Berliner Opernhaus bisher die Gunst der Presse und des Publikums nicht in dem ihr gebührenden Masse gewonnen zu haben. Ob dabei das leidige politische Vorurteil, dem man sich hier kaum mehr entziehen kann, mitspricht, mag ich für heute nicht erörtern. Tatsache ist, dass man den glänzenden musikalisch-technischen und dramatischen Gaben der Künstlerin mit sehr viel mehr Reserve und Nüchternheit den Salut gibt, als ihren Kolleginnen wie Melba, Adams und selbst dem kleineren Sternen der französischen Abteilung des Ensembles. Ich komme im einzelnen noch auf die Leistungen der Opernstagione zurück. A. R.

LÜBECK: Die an Ereignissen arme Saison brachte an Novitäten Giordano's warm aufgenommene Oper „Fedora" mit Signorina Prevosti in der Titelrolle. Auch der in seinen Ausdrucksmitteln zahme, aber melodiös ansprechende Einakter „Mandanika" von Gustav Lazarus schnitt bei Publikum und Kritik gut ab. Reichweins von grossem Können zeugende, aber noch nicht abgeklärte „Vasantasena" verschwand nach einmaliger Aufführung wieder vom Spielplan. Rege Anteilnahme fand Webers „Oberon" in der Wiesbadener Einrichtung. Von den Operettennovitäten trug Léhars flott und geschickt geschriebener „Rastelbinder" über Eyslers faden „Bruder Straubinger" den Sieg davon. Im übrigen hatten wir in der Chronik der Ära Gottscheid schon interessantere Opernsaisons zu verzeichnen. J. Hennings.

NEW YORK: Die Opernsaison schloss mit Wiederholungen des Ring-Zyklus und des Parsifal. Die Leitung von Walküre und Siegfried hatte Felix Mottl, die von Rheingold, Götterdämmerung und Parsifal Alfred Hertz. Dieser noch junge Dirigent (Hertz ist erst 32 Jahre alt) hat sich hier allmählich zu einem ganz ausgezeichneten Orchesterleiter entwickelt. In der letzten Parsifal-Aufführung, der elften, war von Überhasten der Tempi kaum noch etwas zu verspüren. Mit wohltuender Ruhe brachte er die Geheimnisse der Partitur in plastischer Weise zum Ausdruck. Die Leistungen des Chors, des Orchesters und ganz besonders der Blumenmädchen muss ich als tatsächlich vorzüglich hervorheben. — Felix Mottl verabschiedete sich in einem Sonntags-Konzert im Opernhaus. Arthur Laser.

REICHENBERG i. B.: Im Stadttheater gab es leidliche Aufführungen von Zauberflöte, Carmen, Hoffmanns Erzählungen. Vorherrschend ist natürlich die Operette. Bezüglich der Wagner-Aufführungen bestehen die seinerzeitigen kritischen Bemerkungen des † Dr. Grasse noch immer zurecht. — Unzureichende Besetzung des Orchesters, Mängel der Inszenierung, ungenügende Chöre, allzureichliche Striche. Einem unbefangenen Publikum „Walküre" oder besser: Rudimente der „Walküre" in einer szenisch, orchestral und gesanglich so mangelhaften Darstellung zu bieten, muss zumindest als musikalische Unverfrorenheit bezeichnet werden. Dr. Schier.

KONZERT

AMSTERDAM: Der Amsterdamer Musiksaison war ein grandioser Abschluss beschert durch das viertägige Beethoven-Musikfest, das zu Pfingsten unter Leitung von Felix Weingartner stattfand und diesem einen beispiellosen Erfolg und Huldigungen eintrug, so warm und begeistert, wie sie ihm in seiner an Ehren und an Siegen reichen Laufbahn kaum jemals zuteil geworden sein dürften. Durch eine Reihe von Proben sorgfältig vorbereitet, setzte das Fest am Sonnabend vor Pfingsten mit einer glänzenden Aufführung der 1., 2. und 3. Symphonie ein. Das vortreffliche Concertgebouw-Orchester, hingerissen durch den machtvollen Einfluss des Dirigenten, bekundete ein wunderbares Anpassungsvermögen, indem es seinen Intentionen in subtilster Weise gerecht wurde

und entwickelte im Banne des Meisters einen Klangzauber von berückender Schöne. Und welche Worte finden für Weingartners herrliche Auffassung, für die durchsichtige Klarheit, mit der er Beethovens Wunderwerke dem Verständnis so nahe rückte und in all ihrer Pracht und Herrlichkeit an der entzückten Seele vorüberführte! Wie sorglos, frisch und natürlich erschien unter ihm die erste Symphonie, wie keusch erklang das Larghetto der zweiten, welch wundervolles Stimmungsbild zauberte er in der Eroica hervor. Am Pfingstsonntag trug Bram Eldering zwischen der vierten und fünften Symphonie das Violinkonzert, am Pfingstmontag Julius Röntgen das vierte Klavierkonzert vor; beide Künstler boten hervorragende Leistungen. Zu besonders glanzvollen Taten gestalteten sich die Aufführungen der fünften und siebenten Symphonie. Und dann kam der grosse Tag, der die Neunte brachte! Der Chor war aufs liebevollste einstudiert durch Anton Tierie, den Dirigenten des gegen 500 Mitwirkende zählenden Oratorienvereins, das Soloquartett bestand aus den Damen Alida Oldenboom und Tilly Koenen, sowie den Herren Rogmans und Jan Sol, der in letzter Stunde für Messchaert einsprang. Eine Aufführung der Symphonie der Symphonieen wie sie hier erlebt wurde, von solcher gewaltigen, die Gemüter bis ins innerste erschütternden Schönheit, dürfte zu den allergrössten Seltenheiten gehören. Bis zu welcher Leistungsfähigkeit Weingartner seine Scharen führte, wie er sie im Schlusschor mit seinem Feuergeist zu durchdringen und jeden Nerv bei ihnen auszulösen wusste, spottet jeder Beschreibung. Von überwältigender Wirkung war die Stelle „Und der Cherub steht vor Gott" und „Über Sternen muss er wohnen." Die Beifallbezeugungen und Ovationen des in Extase versetzten Publikums überstiegen alles bisher im Niederländischen Musikleben Dagewesene. Die gesamte niederländische Presse feiert Weingartner in den feurigsten Ruhmeshymnen; bei seiner Abreise am folgenden Morgen waren Hunderte am Bahnhof, darunter das Orchester im seinem Dirigenten Mengelberg, und unter brausenden Hochrufen verliess der bewegte Künstler Amsterdam, unvergleichliche Eindrücke hinterlassend und mitnehmend.

Hans Augustin.

DRESDEN: Einen festlich-schönen Ausklang fand die Musiksaison durch das fünfzigjährige Jubiläum des Tonkünstlervereins, der seit langen Jahren in unserer Stadt als der vornehmste musikalische Verein in höchstem Ansehen steht. Seine ordentlichen Mitglieder sind in der Mehrzahl Angehörige der Kgl. Kapelle, doch zählen zu ihm auch die ausserhalb derselben stehenden bedeutenden Musiker Dresdens. Gegenwärtig steht an seiner Spitze der zum Nachfolger Friedrich Grützmachers gewählte Kgl. Kammervirtuos Ferdinand Boekmann, den der König aus Anlass des Festes zum Professor ernannte. Der Jubelverein pflegt in erster Linie die Kammermusik und bildet, da er dazu im Laufe des Jahres fast alle seine ordentlichen Mitglieder heranzieht, dadurch ein wichtiges Korrektiv gegen den nivellierenden Einfluss des Orchesterspiels auf die Kapellmitglieder. In den zahlreichen, allen gebildeten Ständen angehörenden ausserordentlichen Mitgliedern hat sich der Verein ein kunstverständiges Publikum herangezogen; neben den alten und infolge ihrer seltsamen Instrumentalkompositionen nur selten aufgeführten Kammermusikwerken hat der Verein auch immer der zeitgenössischen Kunst vollen Raum gewährt. Das Festkonzert, zu dem der König und die Mitglieder des königlichen Hauses erschienen waren, verzeichnete ausnahmsweise auch zwei Orchesterwerke, nämlich die Jubelouvertüre von Weber und Wagners „Meistersinger"-Vorspiel, die Ernst v. Schuch leitete. Bachs grossartiges Konzert d-moll für drei Klaviere und Streichorchester (mit den Herren Prof. Bernhard Scholz, Prof. Bertrand Roth und Percy Sherwood als Solisten) und die sehr selten gehörte Bläser-Serenade Es-dur des neu ernannten Ehrenmitgliedes Richard Strauss (für zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, vier Hörner, zwei Fagotts und Kontrafagott), bildeten neben einigen Liedern des

Kammersängers Scheidemantel die Glanzpunkte des Abends. — Weiter ist mitzuteilen, dass die Kgl. Kapelle in diesem Mai zum ersten Male ihren zehn ständigen Winterkonzerten vier volkstümliche Symphonieabende im Opernhaus folgen lässt, zu denen die Einlasspreise wesentlich herabgesetzt sind. Der bedeutende künstlerische Erfolg der beiden ersten Konzerte, die unter Schuchs Leitung bisher stattfanden, lässt hoffen, dass diese Konzerte in Zukunft zu einer dauernden Einrichtung sich gestalten werden.

F. A. Geissler.

FRANKENHAUSEN: Zur Feier der 100jährigen Wiederkehr des Gründungstages der deutschen Musikfeste fanden hier an der historischen Jubiläumsstätte, in der imposanten Unterkirche, am 28. und 29. Mai drei grosse Konzerte statt. „Die Schöpfung", die der tatkräftige Frankenhauser Kantor Georg Friedrich Bischoff (1780—1841) am 13. Juni 1804 mit „einem gutbesetzten Orchester von 106 Personen, die dazu von Erfurt, Gotha, Nordhausen, Sondershausen, Sangerhausen, Quedlinburg und anderen Orten zusammen kamen", zum erstenmal aufführte, bildete auch diesmal das Programm des ersten Konzertes. Dirigent: Musikdirektor O. Töpfer-Frankenhausen; Orchester: die verstärkte Sondershauser Hofkapelle; Chor: die Gesangvereine Frankenhausen, Sondershausen, Sangerhausen, Rudolstadt; Solisten: Meta Geyer-Berlin (Gabriel und Eva), Arthur van Eweyk-Berlin (Raphael und Adam), Emil Pinks-Leipzig (Uriel). Die Aufführung war wohlgelungen, in solistischer Beziehung hervorragend. Das zweite Konzert war der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts gewidmet: Weber (Euryanthen-Ouvertüre), Schubert (h-moll Symphonie), Beethoven (c-moll Symphonie), Brahms (Violinkonzert). Solist: Hofkonzertmeister Corbach-Sondershausen. Dirigent: Hofkapellmeister Rudolph Herfurth-Rudolstadt. Leider hatte man den Reformatoren der Instrumentalmusik Liszt und Wagner keinen Platz im Programm gegeben. Das dritte Konzert brachte ausser dem 42. Psalm von Mendelssohn, dem „Halleluja" aus dem „Messias" und der Choralarie „Dir, dir Jehova will ich singen" für gem. Chor von J. S. Bach zwei grössere Orgelvorträge und die unvergleichlich schönen Ensembleleistungen des berühmten Röthigschen Soloquartetts für Kirchengesang. Das Orgelpräludium mit Fuge in e-moll von Bach wurde von Organist Karl Räuber-Frankenhausen, die grossartige Orgelsonate in h-moll von Rheinberger durch Kirchenmusikdirektor Wilhelm Köhler-Saalfeld ausgeführt und diese Vorträge umschlossen wie mit einem massiven Prunkrahmen die zarten und feinen Liederperlen des Röthigschen Quartetts. Der Schöpfer und Leiter dieser einzigartigen Künstlervereinigung, Kantor Bruno Röthig von St. Johann in Leipzig, sammelt aus den in Archiven verborgnen Schätzen älterer Kirchenmusik und stellt zyklische Programme zusammen, die von Einer Idee getragen werden. Hier war gewählt worden: „Das geistliche Volkslied", zwölf Gesänge aus dem 12.–18. Jahrhundert, altdeutsch, böhmisch-mährisch und neudeutsch. Herr und Frau Röthig (Tenor und Sopran), Hedwig Risch (Alt) und Eugen Tanneberg (Bass) sind Meister des a cappella-Gesanges und durch langjähriges Studium mit jeder Nuancierung der oft fremdartig klingenden und schwierig harmonisierten Melodieen so vertraut, dass ihre Vorträge nicht nur eine Wonne für das lauschende Ohr, sondern auch für das erbauungsbedürftige Herz sind. M. Boltz.

GRAUDENZ: In den Tagen vom 22.—24. Mai cr. fand in der alten Weichselstadt Graudenz das erste westpreussische Musikfest statt. Die westpreussischen Musikfeste sollen insofern von ähnlichen Veranstaltungen in Schlesien, am Rhein usw. abweichen, als hier die Musik nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck sein soll, das Deutschtum in der Ostmark zu heben; dem entsprechend wurde die hohe politische Bedeutung des Festes sowohl von dem ersten Bürgermeister von Graudenz in seiner Begrüssungsrede, als auch von dem Vertreter der Regierung ganz besonders betont. Das erste Festkonzert begann mit der „Friedensfeier"-Ouvertüre von

Karl Reinecke. Waren alle übrigen Werke, die in den beiden Festkonzerten zu Gehör kamen, mehr als bekannt, so konnte die Ouvertüre unserer heutigen Generation gewissermassen als Novität gelten, da sie nirgends zur Aufführung gelangt. Reinecke schrieb die „Friedensfeier" unter dem Eindruck des Jahres 1870 und brachte sie in einem Extra-Konzert des Gewandhausorchesters zum ersten Male zu Gehör. Die beiden Themen „Nun danket alle Gott" und „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" werden in ihr in kunstvoller Weise kombiniert. Die Wiedergabe der Ouvertüre seitens des aus Mitgliedern der Kapellen der drei in Graudenz garnisonierenden Regimenter gebildeten Festorchesters unter Leitung des Festdirigenten Fritz Char aus Thorn, war eine im grossen und ganzen befriedigende, wenn auch manches wohl um vieles weihevoller klingen konnte. Der Ouvertüre folgten die „Jahreszeiten", bei deren Wiedergabe der aus Gesangvereinen aus Dirschau, Graudenz, Marienwerder, Schwetz und Thorn gebildete Chor wiederholt Gelegenheit fand, sich auszuzeichnen. Leider war das Verhältnis der einzelnen Stimmen zu einander kein gutes, und Tenor und Bass waren dem Sopran und Alt gegenüber zu schwach besetzt. Unter den Solisten (Frau Grumbacher-de Jong und die Herren Ludwig Hess und van Eweyk) zeichnete sich besonders Herr Hess aus. Das Orchester begleitete nicht immer mit der gehörigen Präzision und in den Rezitativen waren sich hier und da auch Solist und Dirigent nicht ganz einig. Hinterliess das erste Festkonzert immerhin einen befriedigenden Eindruck, so konnte das zweite auch nicht den allerbescheidensten Ansprüchen genügen, und man fragt sich verwundert, wie es möglich ist, einem etwa 2000 Köpfe zählenden Festpublikum etwas derartiges zu bieten. Das Programm enthielt die Akademische Festouvertüre von Brahms, das Siegfried-Idyll und die „Neunte", welchen Werken sich einige Quartettgesänge und Soli anschlossen. Muss es denn immer und immer wieder die „Neunte" sein? Gibt es denn wirklich gar keine anderen grösseren Werke, die sich für ein derartiges Fest eignen? Jedenfalls aber sollte man von der Aufführung des Meisterwerkes eines Beethoven Abstand nehmen, wenn Kräfte und Mittel nicht ausreichen, es in einer des Meisters würdigen Weise zu Gehör zu bringen. Sollen wir ein Lob spenden, so könnte es höchstens dem Chor zuteil werden, der sich redlich bemühte, seiner Aufgabe Herr zu werden.

Max Puttmann.

KÖLN: Die beiden letzten Abende des Kölner Tonkünstler-Vereins haben Anrecht auf besondere Erwähnung. Zunächst vermittelte bei dem von ihm veranstalteten Abend neufranzösischer Schule Otto Neitzel in „Pagodes", „La Soirée dans Granade" und „Jardins sous la Pluie" die Bekanntschaft dreier höchst interessanter Klavierstücke von Claude Debussy, und da Neitzels fesselndes Spiel die Eigenart der Kompositionen wirksam betonte, fehlte es nicht an dankbarer Aufnahme seitens der sachkundigen Hörer. Zusammen mit den Herren Eldering, Wunderlich, Anders und Grützmacher erbrachte der erst kürzlich von einem erfolgreichen Kunstausfluge nach Paris heimgekehrte Pianist dann den Beweis dafür, dass sowohl Fernand le Borne's Klaviertrio D-moll (Werk 32) als auch Camille Chevillard's Quintett für Klavier, zwei Violinen, Bratsche und Cello in Es-dur (Werk 1) als für den Boden ihrer Entstehung im günstigen Sinne charakteristische Arbeiten die Einführung an vornehmer Kammermusikstätte wohl verdienen. Eine sehr aparte Erscheinung, der man kein grösseres Unrecht antun könnte, als sie mit dem Worte Dilettantismus in irgendwelche Verbindung zu bringen, ist Graf Karl v. Pückler, der am letzten Abend die C-dur-Phantasie von Schumann und im Verein mit den Herren Eldering und Grützmacher desselben Meisters grosses B-dur-Trio spielte. Bei Pückler gehen ausgereifte künstlerische Vertiefung und nicht gewöhnliche pianistische Technik Hand in Hand; so war es nicht zu verwundern, dass man ihm eine sehr warme Aufnahme bereitete. — Das zu Pfingsten im Gürzenich ab-

gehaltene 81. Niederrheinische Musikfest trug äusserlich die bekannte Physiognomie ähnlicher Veranstaltungen zur Schau, war nicht sonderlich besucht und bestärkte im grossen Ganzen die von vielen Leuten heute geteilte Ansicht, dass bei der Art, wie man derzeit nicht nur in den grossen, sondern auch in den meisten mittleren Städten jahraus jahrein konzertiert, ein zwingender künstlerischer Grund für solche dreitägige Massenaufführungen nicht mehr vorliegt. Festdirigent war Fritz Steinbach und sein von auswärts verstärktes Orchester zählte 141 Musiker, während die Nachbarstädte wie üblich ein wesentliches Kontingent zu den Chören gestellt hatten. Das hinsichtlich der zeitlichen Ausdehnung überreiche Programm war ein ziemlich buntes und wurde von seiten des Orchesters wie des Chors nicht ohne gelegentliche Zeichen von Ermüdung bewältigt. Als bekannte spezielle Orchesterwerke hörten wir Beethovens siebente und Brahms' vierte Symphonie in sehr anregender, durch Steinbachs frische Initiative individuell belebter Ausführung, ferner wurde Bachs drittes Brandenburger Konzert unter Aufwendung von 36 Violinen, 24 Bratschen, 18 Cellis und 12 Kontrabässen ganz virtuos gespielt und auf stürmisches Verlangen teilweise wiederholt; dann liess die Wiedergabe von Haydns Es-dur-Symphonie den Wunsch nach voller Klarheit und lebhafterm Farbenspiel offen. Grosse Novität war zu Beginn des ersten Tages Edward Elgar's Oratorium „Die Apostel“, über das die Leser der „Musik“ schon gelegentlich der vor kurzem in England stattgehabten ersten Aufführungen unterrichtet wurden. Das in der ganzen Anlage so lebhafte an Bachs grosse Passionsmusiken erinnernde Werk des in seiner Heimat nicht mit Unrecht auf den Schild erhobenen Engländers berührte unser Publikum offenbar von Anfang an sehr sympathisch und besonders waren es das so stimmungsvolle Wesen der Ensemblesätze und die dem Ganzen eigene, aus dem biblischen Stoffe in Töne umgesetzte Weihe, die ansprachen. Dass dem eigentlichen melodischen Element keine besonderen Werte entsprossen sind und eine gewisse Monotonie den vielverwendeten Rezitativen anhaftet, kann nicht in Abrede gestellt werden, andererseits interessiert doch vieles in den solistischen Aufgaben, speziell in den mehr ariosen Gesängen, ganz ungemein; Elgars kraftvolle Polyphonie in den Chören und seine glänzende Orchestertechnik, die soviel blühende Farbenwirkung wie immer möglich in den biblischen Stoff trägt, verdienen und fanden warme Anerkennung. Der anwesende Komponist hatte die Genugtuung, sich seinen Hörern wiederholt zeigen zu können. Bachs „Zufriedengestellter Äolus“, bei dessen Wiedergabe sich übrigens das von Rud. Ibach Sohn erfundene neue Cembalo „Ibachord“ ganz ausgezeichnet bewährte, Brahms' „Triumphlied“, Max Bruchs „Sanctus“ und „Schillings' „Hexenlied“, dessen deklamatorischen Teil Dr. Ludwig Wüllner vertrat, „Taillefer“ von Richard Strauss, von dessen Wert die Straussverehrer zumeist weniger wissen wollen, als die anderen Leute, die Euryanthen-Ouvertüre und schliesslich die an dieser Stätte deplazierte grosse Schlussszene (Festwiese) aus den Meistersingern, ergaben die weiteren Aufgaben verschiedenster Stilgattungen, an deren mehr oder weniger glücklicher Ausführung sich die vorgenannten Körperschaften beteiligten. Als Solisten wirkten mit: Dr. Felix v. Kraus, Heinrich Knote, Theodor Bertram und J. Orelio, ferner die Damen Ottilie Metzger-Froitzheim und Caecilie Rüsche-Endorf. Zwischen den angeführten grösseren Werken hörte man noch Brahmssche Soloquartette, Balladen für Bariton von Schumann und Loewe, ferner — die Lohengrin-Erzählung in ihrer ursprünglichen Fassung! Den solistischen Glanzpunkt des Musikfestes bot aber Paderewski mit seinem hinreissenden Spiel der Schumannschen Phantasie, der Brahmsschen Paganini-Variationen und des Beethovenschen Es-dur Konzerts. Natürlich zwang man ihm Zugaben ab. Steinbach wurde wiederholt in lebhaftester Weise gefeiert. Paul Hiller.

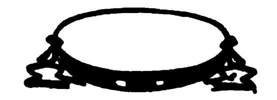
LONDON: Eine Ehrung, wie sie Meister Joachim aus Anlass der Wiederkehr des sechszigsten Jahrestages seines ersten Auftretens in London zu-

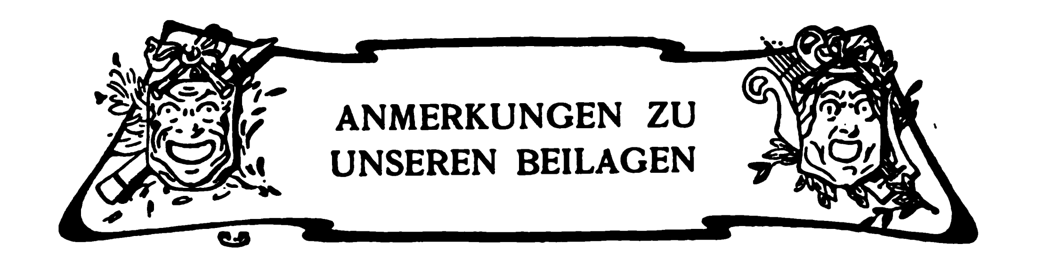
teil wurde, ist selbst hier, wo man so gerne sich festlich gebärdet, lediglich um bei einem Ereignis „dabei“ zu sein, kaum erlebt worden. Denn dass ein Komitee sich vereinigt, um einem Künstler ein Ehrengeschenk zu machen, umgeben von schönen Damen, die sich und ihren Putz zum besten geben und ohne Gage mitspielen, kommt am Ende hier in jeder Saison und vielleicht nicht bloss einmal vor. Aber dass der Premierminister von England, Mr. Arthur Balfour, der so ausserordentlich beschäftigt ist, dass er höchstens einen oder zwei Nachmittage die Woche auf sein Lieblingsspiel, Golf, verwenden kann, selbst im Konzertsaal erscheint und Meister Joachim das ihm gewidmete Bildnis überreicht, das muss man als etwas besonderes verbuchen. Der Freunde Joachims in England gibt es an die zehntausende, die wenigsten freilich können sich gestatten, so oft wie ihr künstlerischer Drang es wünschte, den Meister zu hören; denn wie Ihnen bekannt ist, werden in London die grösseren Konzerte entweder gar nicht oder sehr teuer bezahlt. Das künstlerische Programm war ein sehr würdiges, es eröffnete mit Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, dann erhob sich der Premierminister und ging mit Dr. Joachim auf das Podium. Die Ansprache, die der Premierminister hielt, war, wie bei solchen Anlassen nur natürlich, eine persönliche Huldigung für den Künstler und seine Verdienste um die Entwicklung des musikalischen Geschmacks in England. Der britische Premier war liebenswürdig genug, allerlei sehr verbindliches über Deutschland zu sagen, ein Genuss, den wir Deutschen hier seit langem schon haben entbehren müssen. Balfour meinte, wenn die Musik aller übrigen Kulturnationen verloren ginge, so könne man sich schon helfen, wenn aber auch die deutsche verschwände, dann sei es aus mit der Tonkunst. Wer den hier herrschenden öffentlichen Geist mit offenen Augen und feinen Ohren beobachtet hat, wird sich nicht wundern, dass schon am nächsten Tage Herrn Balfour von einer Reihe von Londoner Zeitungen bedeutet wurde, Joachim sei gar kein Deutscher, sondern ein Ungar und die hohe Würdigung der deutschen Kunst sei durchaus deplaziert, da ja die ungarische Musik gerade durch den gefeierten Künstler ihre gleiche Berechtigung mit irgend einer anderen für alle Zeit festgestellt habe. — Über die Flut der Konzerte, die jetzt in ungezügeltem Wogenschwall rauscht und braust, das nächste mal. Der Löwe der Saison — denn ohne einen Löwen gibt es hier nun einmal keine season — ist der kleine Violinist Vecsey. A. R.

REGENSBURG: Das Nürnberger erste bayerische Musikfest von 1900 fand dieses Jahr bei den Regensburgern ein spätes, aber recht stattliches Echo. In den Pfingsttagen veranstaltete die altehrwürdige Reichsstadt ein sogenanntes zweites bayerisches Musikfest. Als Dirigenten hatte man sich den Königl. preussischen Hofkapellmeister Richard Strauss, als Festorchester die Königl. bayerische Hofkapelle, als Solisten die Damen Senger-Bettaque und Sendtner-Extner, die Herren Dr. Raoul Walter und Bender aus München, sowie das Münchener Streichquartett Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer verschrieben; den Chor stellten die Regensburger zum grösseren Teil selbst. Wenn sie also in der Wahl ihrer Mitwirkenden mit anerkennenswertem Patriotismus zu Werk gegangen waren, so vergassen sie dagegen, genau wie die Nürnberger vor vier Jahren, in ihrem Programm Namen wie Beer, Breu, Herzog, Reger, Sandberger, Schillings, Thuille, Zenger und viele andere, die bei einem „bayerischen“ Musikfest eigentlich nicht fehlen dürften. Zur Aufführung kamen an grösseren Werken die Symphonie in d-moll No. 9 mit dem Te Deum von Bruckner, Beethovens Eroica und die weitläufige Graner Festmesse von Liszt, ausserdem, wohl als „bayerische“ Zutat, die allerdings sehr willkommene Dichtung „Tod und Verklärung“ von Richard Strauss; recht überflüssig war dagegen die Wiedergabe des Tristan-Vorspiels mit Isoldens Liebestod; — wie oft noch müssen wir gegen die konzertmässige Aufführung theatralischer Werke protestieren? Am Dienstag, dem letzten Festtag, brachte das Münchener Quartett die Streichquartette in a-moll op. 51

von Brahms, in B op. 130 von Beethoven, und mit Kammermusiker Anton Walch das Klarinettenquintett in A von Mozart zum Vortrag. An diese musikalischen Veranstaltungen schloss sich nachmittags eine patriotische Huldigungsfeier in der poesieumwobenen Walhalla, bei der Ernst von Possart Worte der Weihe sprach. Ein Abend-Konzert der einheimischen Gesangskräfte bildete den Schluss. Der künstlerische Verlauf des zweiten bayerischen Musikfestes war recht anregend, wenn auch die Leistungen nicht alle auf gleicher Höhe standen. Strauss dirigierte mit befeuerndem Schwung; er brachte vor allem das Scherzo der Bruckner-Symphonie und seine eigene Tondichtung überaus klangschön mit stärkster Wirkung zu Gehör. Dagegen ergab die ungewöhnliche Orchesteraufstellung (alle Bläser links bezw. in der Mitte, Bässe rechts, Pauken fast in der Mitte) recht grobe Effekte; der Pauker hatte wohl keine Ahnung, wie aufdringlich sich seine Instrumente im ersten Satz der Eroica bemerklich machten; und gar das Te Deum war das reine Paukensolo mit Orchesterbegleitung. In der Graner Messe, die durchaus nicht am Platz war — warum brachte man kein neueres Oratorium zur Aufführung? —, erfuhr das Soloquartett eine hervorragend sichere, der Chor aber eine ziemlich unklare Wiedergabe; musikfestliche Chormassen können eben der stotternden, stückhaften Ausdrucksweise Liszts, die der Intonation grosse Schwierigkeiten bereitet, niemals ganz gerecht werden. Durchschlagenden Erfolg hatten unsere Münchener Quartettisten; ihre Darbietungen waren von berückender Schönheit der Tongebung und musikalisch aufs verständigste durchgearbeitet. — Die Regensburger können mit ihrem Fest sonach recht zufrieden sein. Auch wir wären es, wenn man uns erspart hätte, wie seinerzeit beim Nürnberger „bayerischen" Musikfest, abermals über die Zurücksetzung der bayerischen Tonsetzer zu klagen; und wir können nur wünschen, dass ein drittes bayerisches Musikfest nun endlich einmal zu einem wirklich „bayerischen" gestaltet und dadurch zu einem allgemeinen höheren Interesse emporgehoben werde! Dr. Theodor Kroyer.

ROTTERDAM: Das fünftägige Musikfest zu Ehren des 30jährigen Bestehens der „Rotterdamer Liedertafel" hat einen glänzenden Verlauf genommen. Die niederländische Uraufführung des sehr schwierigen Enrico Bossischen Werkes „Das verlorene Paradies" gereichte dem Verein und den mitwirkenden Vereinen „Excelsior" von Rotterdam und „Gemengd Koor" aus Schiedam zu grosser Ehre. Ihr gemeinschaftlicher Leiter Bernard Diamant hat mit dieser Aufführung einen neuen Beweis seiner vortrefflichen Eigenschaften als Dirigent geliefert Die dynamische Wiedergabe des Werkes war meisterhaft ausgearbeitet. Von den Solisten gebührt Emilie Buff-Hedinger aus Leipzig die Palme. Ihr künstlerisch beseelter Vortrag der Sopranpartie riss das Publikum zu stürmischem Applaus hin. Auch Frl. A. Otterbeek-Bastiaans aus 's Gravenhage war eine würdige Repräsentantin der Altpartie und erntete verdienten Beifall. Weniger befriedigten die Herren. — Im Solistenkonzert wurde das selten gehörte Konzert für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung von J. S. Bach aufgeführt. Solisten waren Carl Oberstadt, Karel Textor, beide von 's Gravenhage, Th. H. H. Verhey und P. de Waardt von Rotterdam. Ausserdem spielte das Orchester Glucks Iphigenien-Ouvertüre, Beethovens fünfte Symphonie, Fragmente aus Lohengrin, Walküre und den Meistersingern, denen Jacques Urlus von Leipzig seine Mitwirkung lieh. Otto Wernicke.





Die Nachbildung des Mottos auf der Titelseite, eines Notenautographs von Anton Dvořák, verdanken wir der gütigen Vermittlung des Herrn Hugo Tomicich-Sondershausen, der uns das Original in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat.

Von den folgenden zwei Porträts des jüngst verstorbenen tschechischen Meisters ist das eine nach einer Photographie gefertigt, die während seines Landaufenthalts in Vysoká bei Pribram aufgenommen wurde.

Zum Artikel von Epstein gehören die auf den beiden nächsten Blättern abgebildeten englischen Münzen und bayerischen Geschichtstaler.

Es folgt das Bild des Dichters Detlev von Liliencron, der kürzlich seinen 60. Geburtstag unter den seltensten Ehrungen feierte und dem die musikalische Lyrik so reiche Anregungen zu verdanken hat.

Den Breithauptschen Essay illustriert das Porträt Eugen d'Alberts.

Den unlängst verstorbenen hochbedeutenden niederländischen Tonsetzer Richard Hol erblicken wir auf der nächsten Beilage.

Unsere diesmalige Musikbeilage, das hübsch melodische, formschöne Lied „Die Muschel", hat Richard Wetz zum Verfasser. (Geboren 1876 zu Gleiwitz, Schlesien, studierte er nach absolviertem Gymnasium in Leipzig bei Richard Hoffmann und Alfred Apel Kontrapunkt und Komposition, später bei Ludwig Thuille in München, und hörte daneben an der Universität Vorlesungen über Philosophie und Literatur. War drei Jahre als Theaterkapellmeister tätig und lebt jetzt in Leipzig. Er schrieb eine Symphonie, „Hymne an meine Göttin", symphonische Dichtung, Kleist-Ouvertüre, Ouvertüre „Aus der Jugendzeit", „Judith", Musikdrama in drei Akten, Chöre mit Orchesterbegleitung, sowie eine Reihe Lieder).

Zum Schluss dedizieren wir unseren Lesern das „Ex Libris" zum II. Quartal des dritten Jahrgangs.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



J. Mulac, Prag phot.



III. 18

ANTON DVORAK
† 1. MAI 1904



ANTON DVORAK
während seines Landaufenthaltes in Vysoká



III. 18

28.

27.

27 und 28.



III. 18

MUSIKERKÖPFE AUF GELDMÜNZEN

Die beigefügten Zahlen entsprechen den Numerierungen im Text des Aufsatzes

2 bis 21.

20.

12.

25.

22.

26.



III. 18

MUSIKERKÖPFE AUF GELDMÜNZEN

Die beigefügten Zahlen entsprechen den Numerierungen im Text des Aufsatzes





DETLEV VON LILIENCRON
✱ 3. JUNI 1844



W. Höffert, Berlin phot.

EUGEN D'ALBERT



III. 18

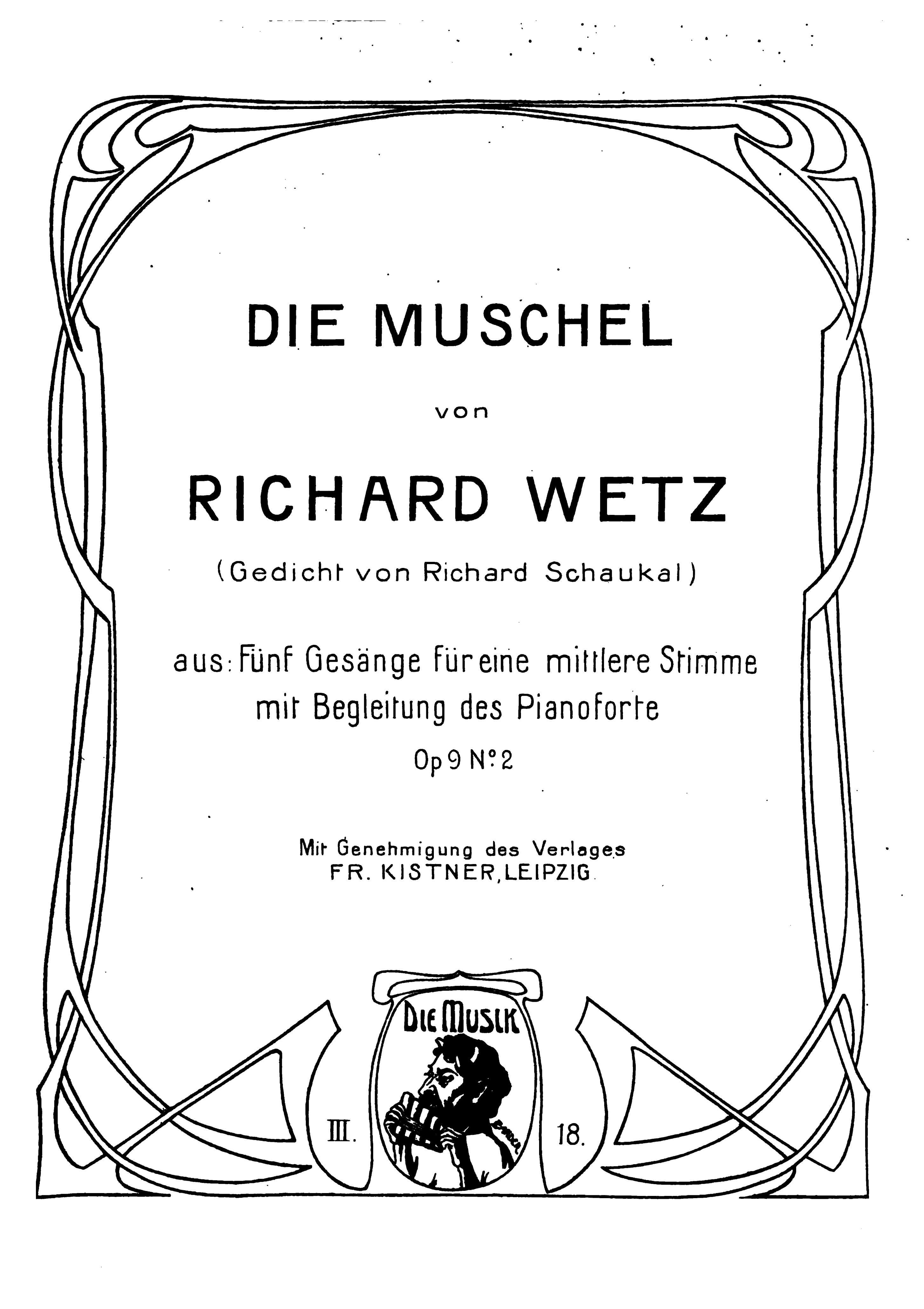


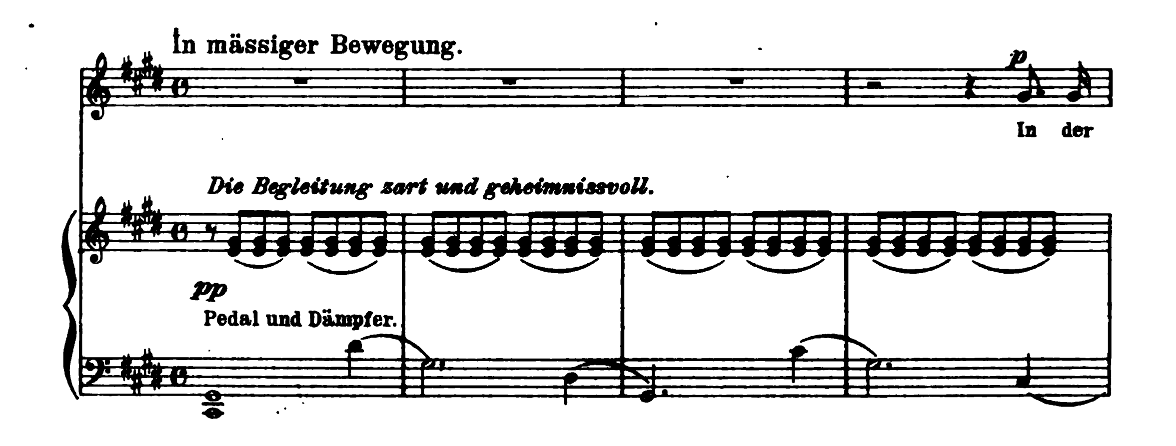
Delboij-Baer, Haag phot.

RICHARD HOL
† 14. MAI 1904



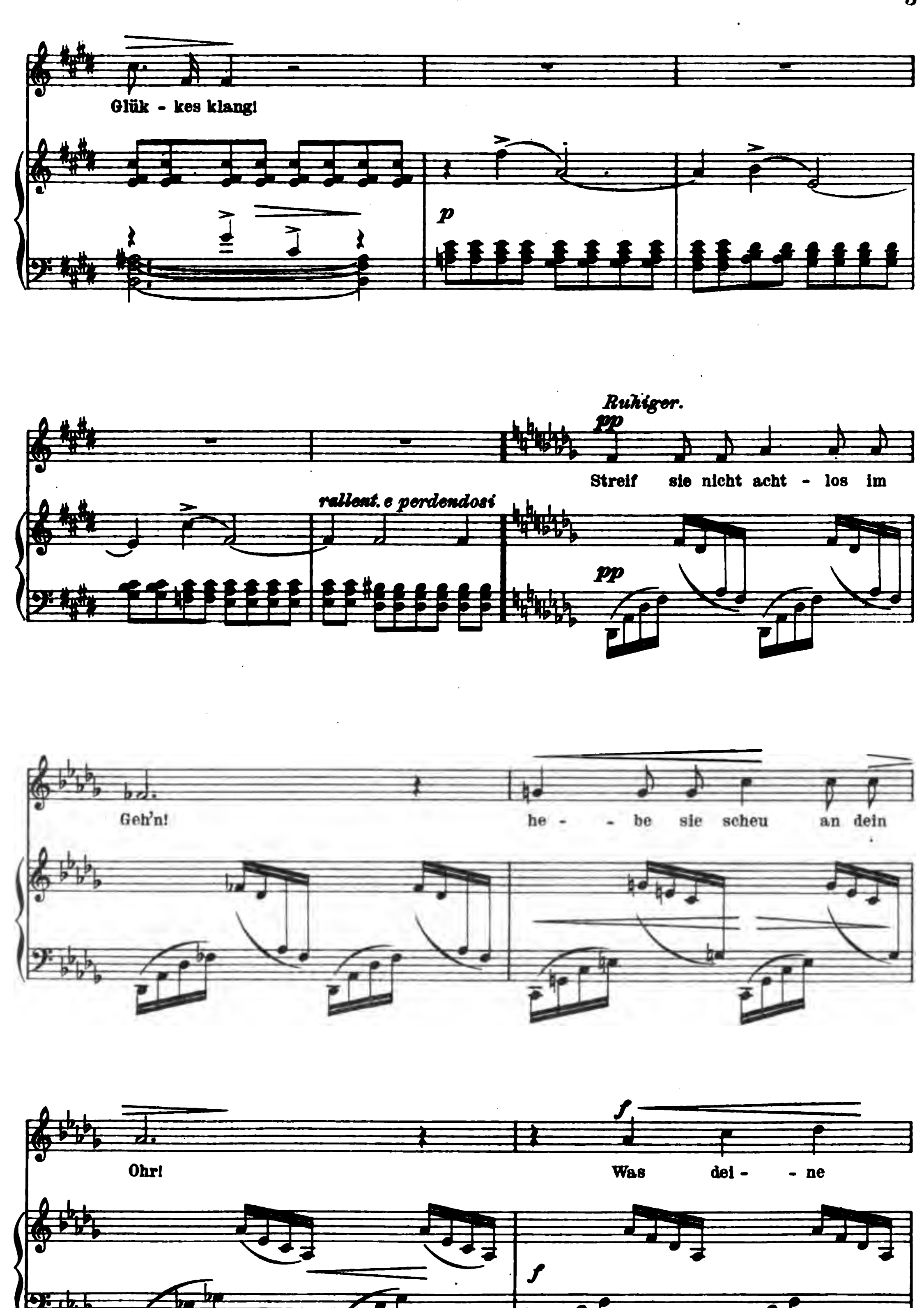
III. 18


DIE MUSCHEL
von
RICHARD WETZ
(Gedicht von Richard Schaukal)
aus: Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme
mit Begleitung des Pianoforte
Op 9 N° 2
Mit Genehmigung des Verlages
FR. KISTNER, LEIPZIG
DIE MUSIK
III.
18.


In mässiger Bewegung.
p
In der
Die Begleitung zart und geheimnissvoll.
pp
Pedal und Dämpfer.

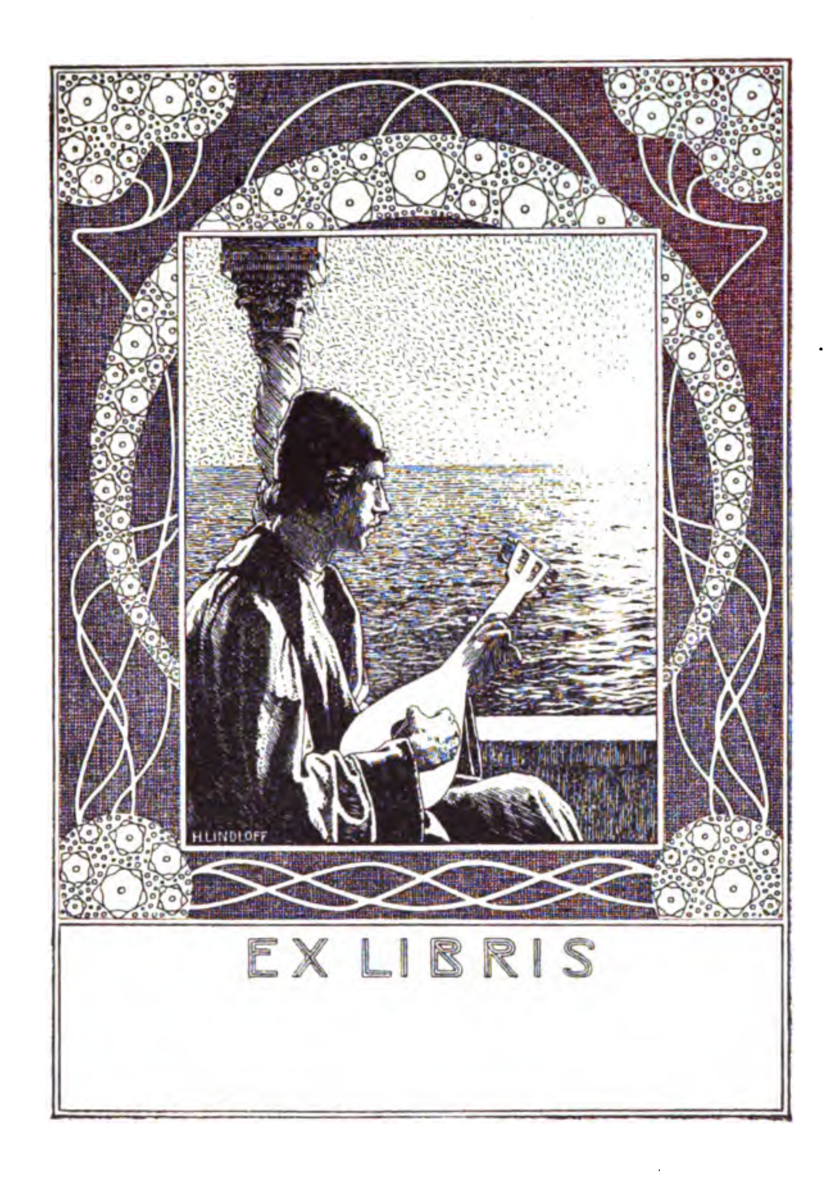

Mu - schel
schlummert ein Sang
von At - lan - tis,
der


cresc.
f
wun - der-ba - ren
In - sel, die einst vor Jah - ren von Har - fen - tö - nen des
f


Glük - kes klang!
p
Ruhiger.
pp
Streif sie nicht acht - los im
rallent. e perdendosi
pp
Geh'n!
he - - be sie scheu an dein
Ohr!
f
Was dei - - ne
f



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.



Für den II. Quartalsband des III. Jahrgangs der „MUSIK"



III. 18


DIE
MUSIK
F.
A.
3. JAHR HEFT 18
Zweites Juniheft

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR MUSIKALIEN

Albert Stahl

Berlin W. u. Charlottenburg

Potsdamerstr. 39



Hardenbergstr. No. 20

P. Pabst

Leipzig

Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers von Russland

Musikalien-Versand-Geschäft

Günstigste Bezugsquelle für alle Musikalien u. musikal. Schriften

Verzeichnisse kostenfrei

H. Schroeder Nachfolger

(C. Siemerling)

Musikalienhandl., Musikalienleihinst.

Niederlage der Hofpianofortefabrik

Ernst Munck in Gotha

Berlin W. 50, Nürnbergerstr. 69a

!! Schnell u. billigst !!

Alle Musikalien

Spezialität: **Antiq. Musik**

Kataloge gratis und franko

M. Oelsner, Leipzig

Anton J. Benjamin

Hamburg, gegr. 1848

Billigste Bezugsquelle von

Musikalien

gr. Antiquariat

Kataloge bitte zu verlangen

Bremen:

Praeger & Meier

Grosssortiment

Gegr. 1864

Die Firma

C. A. KLEMM

Leipzig, Dresden, Chemnitz

umfasst alle Zweige des Musikalien- u. Instrumentenhandels

NÜRNBERG

Wilh. SCHMID Nachfl.

Versand a. z. Ansicht überall hin

Carisch & Jänichen

Milano (Italien)

Musikalien- und Instrumenten-Handlung

Musikverlag

Grosses internationales Musikalien-Lager

Versand nach allen Erdteilen

Otto Jonasson-Eckermann

Musikalienhandlung

Versandgeschäft

Berlin W. Potsdamerstr. 103a

Kataloge gratis.

Kolante Bedingungen

UNTERRICHT

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.

Direktion: Gustav Lazarus.

Berlin NW., Luisen-Str. 36. Berlin W., Lützow-Str. 49.

Aufnahme jederzeit.

Erste Lehrkräfte, vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Sprechstunden: 5—6, Mittwochs und Sonnabends 10—12. || Sprechstunden täglich 1—2.

Hans Hermann

Berlin W.

Uhlandstrasse 138/139

Theorie

Komposition

Auguste Götze's

Privat-Gesangs- und Opernschule,

Leipzig, Dorotheenplatz 1 II.

Antonia Mielke

Tonbildung, Studium für

Gesang u. dramatische Kunst.

Berlin W., Hohenstaufenstrasse 21.

Freitag & Co. Kommandanten Str. 50.

Freitag & Co. Kommandantenstr. 50

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR INSTRUMENTE

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW. Kochstr. 7. — CHARLOTTENBURG Uhlandstr. 193

Gegründet 1869.

Pfeifen-Orgeln und Kewitsch-Orgel-Harmoniums,
eigenes System ist das vorzüglichste **Konzert-, Haus-, Schul- u. Kirchen-Instrument,** empfiehlt von **Mark 160—3000** und **Pianinos 500—1000.**

Johannes Kewitsch,
BERLIN W.
Potsdamerstr. 27b. (a. d. Potsdamerbrücke).
Beste u. billigste Bezugsquelle.
Fernsprecher Amt 9 No. 12943.
— Reparatur-Werkstatt aller Systeme.

Straube's
HARMONIUM.

Gesetzlich geschützte, anerkannt bequemste u. dynamisch vollkommene Windgebung.

BERLIN SW., Schönebergerstr. 27.
Kataloge umsonst.

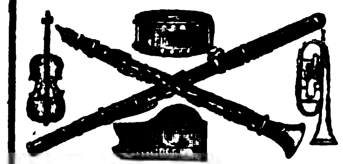
Ludwig Glaesel, Charlottenburg

Geigenbauer — Grolmanstr. 68.

Lager von alten und neuen Geigen, Cellis etc.

Feinste italienische u. deutsche Saiten. Reparaturen sorgfältig u. künstlerisch.

Ein von mir selbst erfundener Apparat setzt mich in den Stand, vollständig quintenreine Saiten herzustellen, für welche ich jede Garantie übernehme.



Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert,

grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie **neue Musikinstrumente jeder Art** in einfachsten bis feinsten Qualitäten empfiehlt

Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.

Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll



Atelier für Geigenbau

Bogen und Reparaturen
verbunden mit Instrumenten- und Saitenhandlung von
Carl Schulze,
BERLIN W. o Potsdamerstrasse 110.

Stradivaris Geheimnis

Ein vollständiges Lehrbuch des Geigenbaues von Carl Schulze, Geigenbauer.
Fussingers Buchhandlung, Berlin W. 35.
Das Werk behandelt den Geigenbau wissenschaftlich und praktisch nach den bisher unbekannten Grundsätzen der grössten Meister. **Preis 8 Mk.**
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Musikinstrumente

für Orchester, Schulen, Haus.



Neu erschienene Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshäuser: Petersburg, Moskau, London

August Hermann

Berlin-Charlottenburg,
Knesebeckstrasse 14
Nähe Savignyplatz.

Grösstes Lager in alten

Violinen

in jeder Preislage zu billigsten Preisen. ✶ Volle Garantie.
Umtausch jederzeit gestattet

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke
(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

UNSERE KÜNSTLER

Jeanne Blyenburg Konzert- und Oratoriensängerin Alt-Mezzosopran Frankfurt a. M. Oederweg No. 112, II	**Johanna Dietz** Herzogl. Anh. Kammersängerin (Sopran) Frankfurt a. M. Schweizerstrasse No. 1	**Eduard E. Mann** Konzert-Tenor und Gesang-Lehrer am Kgl. Konservatorium Dresden-A. Eigene Adresse: Ostraallee 23
Julia Hansen Gesang-Pädagogin Schülerin von Mathilde Marchesi Paris Dresden-A. Schnorrstr. 9, II.	**Johannes Schaeffer** Konzertmeister der Hofkapelle Gera (Reuss)	**Theodor Paul's** Breslauer Gesangs-Akademie Breslau Herrenstrasse 5 (Ring 6)
Albert Fuchs Lehrer a. Kgl. Konservatorium. Dir. d. Rob. Schumann'schen Singakademie. Dresden-A. Struvestrasse 27. Gesang- u. Theorieunterricht.	**Robert Settekorn** (Bass-Bariton) Braunschweig Schleinitzstr. 5 Konzert- u. Oratorien-Sänger Vertretung: Eug. Stern, Berlin W., Lützowstr. 99 II.	**J. M. Lepanto** Dram. Unterricht und Stimmbildung auf physiolog. Grundlage f. Sänger u. Schauspieler Berlin W. Bayreutherstrasse 27 III.
Heinrich Arenson (Violinvirtuose) St. Petersburg Hoforchester Sr. Majestät	**Martha Günther** (Konzertsängerin Sopran) Plauen i. V. Karlstr. 48 Konzertdir. Herm. Wolff	**Marie von Rappard** Pianistin Klavier-Unterricht nebst Theorie Berlin W. 50 Lutherstrasse 18
Willy Schmidt Konzert- und Oratorien-Tenor Frankfurt a/M. Wöhlerstr. 9 Konzertdir. Herm. Wolff	**Traugott Ochs** Kgl. Musikdirektor. Leiter des städt. Orchesters in Bielefeld Aufführung von Manuskriptwerken und Novitäten	**Albert Jungblut** Konzert- und Oratorien-Tenor Berlin Konzertdir. Herm. Wolff
Anna Hartung Konzert- u. Oratorien-Sängerin Sopran Leipzig Marschnerstrasse 2	**Martha Fischer** Konzert- u. Oratoriensängerin — hoher Sopran — Leipzig-Reudnitz Göschenstrasse 20	**Rudolf Moest** Kgl. Opernsänger. Bassbariton Hannover Hildesheimerstr. 45a.
Adele Otto-Morano Konzert- und Oratoriensängerin (Mezzosopran) Gesangunterricht Berlin W. 30 Luitpoldstr. 3	**Otto Süsse** Konzertsänger (Bariton) Wiesbaden Schützenhofstrasse 13 Konzertdir. Herm. Wolff	**Otto Bake** Pianist und Konzertbegleiter Berlin-Schöneberg Hauptstr. 5/6 IX, 5051
Carl Friedberg Pianist Frankfurt a. M. Eschersheimerlandstr. 79, III	**Serafine Détschy** Schule für tadellose Textaussprache u. Atemgymnastik Berlin W. Bülowstrasse 101 I	**Willy Deckert** Violoncell-Virtuose Luxemburg Rue d'Esch

Für die Inserate: Schuster & Loeffler, Berlin. Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.

